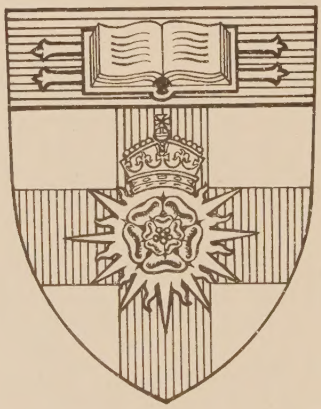
P.R. [Be — Giornale]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

—

VOLUME CXXXII

1955

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - V. PERNICONE - N. SAPEGNO
G. VIDOSSI

VOLUME CXXXII

1955

CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

SHL
WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

VINCENZO BONA - TORINO
(26389)

SHL
WITHDRAWN

STRUTTURA E STILE DEL MACCHERONICO FOLENGHIANO (*)

1. *Aspetti del maccheronico nell'edizione Paganini.*

La caricatura artificiosa del latino e la rivendicazione violenta della materia dialettale, alla cui vitalità era sordo il gusto aristocratico degli umanisti, fanno del maccheronico quattrocentesco una delle testimonianze cospicue delle relazioni né facili né uniformi fra la tradizione umanistica e la corrente popolare, nel momento degli avventurosi esperimenti che precedettero la dittatura del Bembo e la consapevolezza dell'umanesimo volgare. Tuttavia nelle truculenze dei maccheronici quattrocenteschi non si attuò una vera sintesi, e perciò le loro opere appaiono significative ma nate al margine della più viva cultura, ben lontane, non solo nelle intenzioni ma pure nei risultati particolari, dal lavoro degli umanisti che davano vita nuova al latino con il loro eclettismo e con gli arditi innesti italiani, e dal lavoro dei poeti e prosatori volgari — dall'Alberti al Poliziano,

---

(*) Questo studio sulla lingua delle *Maccheronee* anticipa parte di un saggio più vasto di prossima pubblicazione. Esso si collega a un capitolo pubblicato in *Belfagor*, V (1950), pp. 175-192 su *L'esordio del Folengo*, e sottintende idee e osservazioni svolte in capitoli inediti, nei quali è descritta e interpretata la poesia maccheronica del Folengo. Ciò va detto per spiegare alcune parti che al lettore possono sembrare troppo tecniche, ma soprattutto per chiarire i limiti di questo discorso. — Per le edizioni delle *Maccheronee*, indichiamo con la sigla P la Paganini del 1517, i cui passi sono registrati secondo la numerazione per pagine; con la sigla T la Toscolana del 1521. Con la semplice indicazione di *Zanitonella*, *Baldus*, *Moscheide* s'intende citata la redazione detta di Vigaso Cocaio secondo l'edizione data dal Luzio negli « Scrittori d'Italia » laterziani (Bari, 1927-28, 2ª ed.), la quale riporta anche le varianti della Cipadense.

dal Pulci a Leonardo —, che inventavano forme espressive nuove sapide della riscoperta latinità. Nel maccheronico del Quattrocento, tutto al contrario, i due diversi ingredienti, il latino e il dialetto, si opponevano l'uno all'altro perché tenuti su due registri distinti; e proprio nel connettivo sensibile della lingua risulta stridente contrasto quello che a un pesante giudizio contenutistico potrebbe sembrare soltanto grossolanità di situazioni. Tanto che colui che meno seppe di latino, l'Alione, fra tutti gli scrittori del genere spicca per il vigore di alcuni suoi brani: in lui infatti l'elemento dialettale si sprigiona senza impacci, con una genialità che a tratti fa presentire la forza del Folengo (1), sebbene le sue intuizioni restino isolate, non vengano riassorbite e trasfigurate come sarà nella lingua ben altrimenti complessa di Merlino Cocaio.

Se poi si bada al più colto Tifi Odasi e all'autore del *Nobile Vigonze Opus*, il comico imponente di non poche espressioni risulta sì da una rivendicazione della sostanza corposa di voci ed immagini dialettali, ma le parole e le cadenze latine accanto ai termini dialettali adempiono alla funzione minore di accompagnamento giocoso, e nel compiaciuto accozzamento non si va molto oltre quell'assurdo che genera per se stesso il grottesco. È facile perciò isolare nei loro poemetti versi e frasi di autentico latino (2), e rilevare nelle dissonanze fra gergo e lingua letteraria la meccanicità del loro gioco. La cruda vena caricaturale dei maccheronici padovani e in particolare il compiacimento con il quale essi trattano una materia

(1) L'osservazione è di Attilio Momigliano. Cfr. *Le quattro redazioni della « Zanitonella »*, in questo *Giornale*, **73** (1919), p. 8.

(2) Il Paoli ha contato nella *Macaronea* di Tifi Odasi, su 700 esametri, 54 senza elementi maccheronici. Cfr. Teofilo Folengo, *Il Baldus e le altre opere latine e volgari*. Passi scelti e commentati da U. E. Paoli, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 55, n. 3. E si veda ancora per i versi d'autentico latino nei maccheronici del Quattrocento, lo studio del Paoli, *Per una futura ediz. delle Maccheronee del Folengo*, in questo *Giornale*, **112** (1938), pp. 27-28.

laida e ripugnante, fermano l'attenzione del lettore; ma persino in un brano di scoperta volgarità quale è nell'Odasi il ritratto della massara dello speziale torna a sconcertarci questo contrasto tra dialetto e latino, che nel vivo di un così insolito grottesco può dar luogo a un verso di autentico colore classico:

ingens apparet variisque meatibus antrum, (1)

subito seguìto per di più da un'invocazione nella quale gli elementi linguistici volgari e le infrazioni alla sintassi normale sembrano il risultato non si sa bene se di una ricerca forzata o di gratuita sciatteria:

Dicite vos, nymphe, totum que cernitis orbem,
que subter terram facitis ubicumque viazos,
tu quoque speluncas intrans, Neptune, per omnes,
illi ego quam similem possum conferre cavernam (2).

Anche nella prima redazione del *Baldus* s'incontrano, e non di rado, esempi di latino non ancora risolto in maccheronico; ma era questa un'insufficienza della quale ben si rese conto l'autore stesso se lo sforzo maggiore nel correggere e raffinare la sua lingua mirò soprattutto ad adeguarla all'idea del maccheronico come linguaggio fatto di sostanza dialettale e volgare, ma frenato da un chiaro sentimento dell'arte. Del resto l'ampiezza strutturale delle *Maccheronee* fin nella prima redazione, mentre per sé giustificava certe cadute e contraddizioni, consentiva di sperimentare un più complicato impasto linguistico per cui il maccheronico si contrapponeva insieme al latino, al volgare e allo stesso dialetto, come vero linguaggio e non più soltanto come gioco bizzarro o spiritoso. Il criterio col quale lo scrittore veniva a giustificare l'originalità della sua lingua rimase senza dubbio a lungo impigliato in una ingenua fiducia verso i principî del realismo linguistico. Il lettore ricorderà il passo famoso

(1) *Macaronea*, 525, in G. Zannoni, *I precursori di Merlin Cocai*, Città di Castello, S. Lapi, 1888.
(2) Ivi, 529-32.

dell'*Apologetica in sui excusationem* della Toscolana, nel quale, per definire il maccheronico, sono approfonditi e svolti spunti della Paganini:

« Ars ista poetica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivata, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginatum, grossum, rude et rusticanum; ideo macaronices nil nisi grassedinem, ruditatem et vocabulazzos debet in se continere. Sed quoniam aliud servandum est in eglogis, aliud in elegiis, aliud in heroum gestis, diversimode necessarium est canere. Verbi gratia, de rustico Zambello scribens dicam

O codesella, vides illas, Tognazze, fomennas?
Cur sic sberlucent? stellis incago daverum.
Nostrae someiant fomnae tot nempe padellae.

Iterum de barba Tognazzo:

Est verum quod nos, o cara brigata chilò,
venimus ut nobis faciamus scire rasonem.

Hoc parlandi genus rusticanum rusticis convenit. Parlatio vero minus grossa tempestatibus maritimis, bellorum descriptionibus et quibusvis rebus non rusticanis applicanda est. Si tamen in aliquibus locis succurrit loqui aut de Deo aut de sanctis, indignum et vituperabile esset non uti latinitate aliqua, non tamen tam alta, quod videatur lapis preciosus limo sepultus et gemma porcis anteposita (1) ».

Già nelle poche note marginali della Paganini lo scrittore aveva avvertito, quando occorreva, del « modus parlandi ad villanescam »; e l'avvertenza non era stata messa solo di fianco a certe interiezioni che suonano tipiche della parlata dei villani (*codesella*, *do mal lancum* e simili), ma sottolineava pure un fenomeno più complesso: quelle deformazioni pittoresche che partivano da locuzioni ed usi sintattici non propri del dialetto più fine della città ma di quello della campagna, del quale già allora i cittadini sapevano prendersi gioco. Così nei

(1) T., pp. 9 *v* e 10 *r*. L'*Apologetica* è riprodotta anche in *Maccheronee*, ed. Luzio, II, pp. 284-85. Nella P. si leggono più modesti spunti autocritici: dopo aver elencato passi esemplari della sua poesia e averli contrapposti a brani dei classici, il Folengo affronta la questione della sua origine mantovana e afferma:

Non stilus heroicus placuit mihi, clara poesis
me macaronenscis vatem manifestat in orbem (P., +, vii *r*).

versi che il Folengo citerà nell'*Apologetica* della Toscolana *fomennas* e poi *fomnas* sono deformazioni attinte dal dialetto del contado; come altrove *quomodo stasitis?* (P., D vi *r*), per il nostro « come state? », suona tipico della parlata villanesca sia per l'uso della seconda persona plurale, in luogo del singolare, sia per la desinenza che ricalca in maniera caricaturale le parlate dei contadini della bassa zona padana più fortemente influenzata dal dialetto emiliano. Ma vale la pena di riferire tutto il passo, non dimenticando che chi parla è Cingar, il quale mentre sta per macchinare una grossa beffa si rivolge con aria sorniona allo sciocco Zambello:

> Ecce procul vidit Zambellum. Protinus illum
> exclamat dicens: — O, o Zambelle sodalis,
> expectate, precor; non me cognoscitis? ille
> sum Cingar, tantum qui vobis portat amorem.
> Quomodo stasitis? parum mihi tangite dextram.
> Certe bonam gieram vultu monstratis habere.

Difatti, fin dai primi esperimenti poetici, il Folengo già più capace di sfumature e variazioni ma non ancora radicalmente diverso dai maccheronici padovani, aveva tenuto il linguaggio teso tra i due estremi del latino classico e umanistico e del gergo contadinesco e furbesco, senza riuscire ad evitare l'insidia di un ingenuo realismo che si affidava ai forti contrasti linguistici, per la medesima ragione per cui nella caratterizzazione dei personaggi cedeva alla tentazione di proporre, più che mobili e vicaci creature, dei tipi rigidamente schematici. Il poeta aveva intuito un suo mondo contadinesco e plebeo, ricco di umori, di contrasti, di comicità, e a quello soprattutto aveva inteso adeguare il suo linguaggio; ma se ancora nell'*Apologetica* della Toscolana si sottolineava la differenza tra il « genus parlandi rusticanum » e una certa nobiltà latina, « latinitas aliqua », era perché, pur lasciando luogo a una serie intermedia di combinazioni felici, il nuovo linguaggio, che voleva prendere norma solo da se stesso, non arrivava sempre ad assimilare e a comporre gli ingredienti disparati dai quali attingeva.

Il tono fondamentale del maccheronico doveva venire, sin dall'inizio, dalla « grassedo », dalla « ruditas », dai « vocabulazzi »; ma, proprio per l'intento polemico col quale fu prima assunta quella truculenza plebea, restavano anche più letterariamente congegnate le situazioni per le quali s'imponevano i ricordi d'una diversa tradizione. Così nel primo *Baldus*, se Guidone innamorato si lamenta, le sue parole somigliano a quelle di tutti gli amanti della letteratura:

> Caece puer, quem non crudeli conteris arcu?
> Ah, demens Guidone, puer te nudulus arcet?...
> Non mea quippe fuit sed pulchrae culpa puellae,
> debuerat quoniam frontem cohibere serenam.

E la descrizione del suo dolore e il commento che il poeta aggiunge alle parole del cavaliere innamorato, portano di riflesso a cadenze classicheggianti e in particolare virgiliane:

> Talia dum Guido tacita sub mente volutat,
> incipit armorum strepitus clangorque tubarum...
> Solus Guido jacet nimio superatus amore;
> senserat hic dudum confusa per aera voces,
> stat velut insanus, tenet hunc dubiosa voluntas,
> nunc vult ire, sibi convicia plurima dicens...
> (P., A iii *v* e A iiii *r*)

Ma nello stesso episodio dell'amore di Guidone, già nella Paganini, sono altre note, di ben diverso suono e di ben diverso colore, che spiccano per restare impresse nella memoria: certi particolari sui preparativi del torneo, colti in una festosa combinazione di suoni e di movimenti, come in questi due versi:

> Trombettae tararan frifolant animando barones,
> raspantes nequeunt in stroppam stare cavalli (P., A iiii *r*) (1).

---

(1) Nella T. (*Baldus*, I, 193-94) i due versi tornano lievemente ritoccati:

> Trombettae frifolant tararan, animantque guereros,
> in stroppam nequeunt raspantes stare cavalli.

E più avanti (ivi, I, 322) si legge:

> ... trombetis semper tararantibus ante.

che accostati a un *visagium* (P., A v *r*), non certo inserito a caso in un episodio cavalleresco francese, dànno la misura della vivacità inventiva dello scrittore. Il dialettale *frifolare* è accolto per la sua intrinseca forza di verbo onomatopeico, e non solo rincalza il *tararan* ma s'accorda stilisticamente ai suoni di liquide e nasali che fanno squillante la frase. Il verso risulta a suo modo « sonorus, gravis, numerosus » come lo voleva l'umanista Pontano (1) che con mezzi diversi, ma anch'egli distaccandosi dalla tradizione della pura classicità aveva studiato, specialmente nelle *Neniae*, accordi nuovi di parole sensuosamente musicali. Naturalmente col maccheronico il Folengo realizzava una maniera poetica ben più lontana dalle norme della pura classicità formulata da Quintiliano:

« Usitatis [verbis] tutius utimur, nova non sine periculo fingimus. Nam si recepta sunt, modicam laudem adferunt orationi, repudiata etiam in iocos exeunt. Audendum tamen; namque, ut Cicero ait, etiam quae primo dura visa sunt, usu molliuntur. Sed minime nobis concessa est *ὀνοματοποιΐα*; quis enim ferat, si quid simile illis merito laudatis *λίνξε βίος* et *σῖξεν ὀφθαλμός* fingere audeamus? Nam ne *balare* quidem aut *hinnire* fortiter diceremus, nisi judicio vetustatis niterentur » (2).

Ebbene al Folengo quel « balare » che Quintiliano tollerava per l'autorità dell'uso antico sembrava inespressivo e lo sostituiva con *bebeare* (P., H vi *v*) commentando polemicamente: « bebeare est pegorarum melius quam balare », e studiosamente egli cercava l'onomatopea, che

(1) La definizione è tolta dall'*Actius* (*Dialoghi*, ed. Previtera, p. 147, I), non per fissare una diretta derivazione della poetica folenghiana. Non si dimentichi tuttavia che l'*Actius*, composto sulla fine del sec. XV, fu pubblicato per la prima volta nel 1507, e che le idee sul *numerus* del verso erano state così sottilmente discusse dagli umanisti che poterono venire facilmente applicate, senza nulla mutare nella sostanza, alle discussioni sulla poesia volgare, come risulta, per non dire d'altro, dalle *Prose* del Bembo.

(2) *Inst. or*, I, v, 71-72. E si veda VIII, 31: « Onomatopaea quidem, id est fictio nominis, Graecis inter maximas habita virtutes, nobis vix permittitur ».

Quintiliano non ammetteva nel latino, sia con l'artificiosa collocazione delle parole nei versi sia con l'inserire nel discorso voci di pretto gusto imitativo quali le suggeriva soprattutto l'uso dialettale. Spiccano nella Paganini esametri di questa fattura:

Extraque fundibulas crepitantia saxa ruinant (P., B *v*)

Noxque suas tenebras totum sparpagnat in orbem (P., B vi *r*)

Non valet in stroppa pro tanta stare legrezza (P., D v *r*)

Percussit brentam magno reboante fracasso (P., D viii *v*)

Quod gavinelli passim stridendo volabant,
scandebatque altum girans aeronus Olympum (P., H ii *r*)

Attraverso questa « sonoritas » lo scrittore arrivava a creazioni nuove e al tempo stesso immediatamente intelligibili per la pregnanza di senso comico e realistico; non solo torna una facile variazione del *tararan frifolant* nell'esametro

Tunc iterum tararan tromba frifolante tasivit (P., F *r*),

ma altri passi contengono onomatopee del medesimo stampo:

Dum vadunt pariter squadraque serantur in una,
mille vides ronchas ruzenentas, mille zanettas,
spontones lanzas alebardas ac giavarinas,
dantque focum sgioppis tuf taf sborrante balotta
(P., B iii *r* e *v*)

... Facit truncos volitare per altum
pallacci tectum, tich tach reboante trachagno (P., C v *r*)

Qui (i frati) tich toch semper zocolos portando frequentant
(P., E vii *v*)

Interea magnus fit campanonus ab alto
culmine pulsatus don don roboante bagiocco (P., F ii *v*)

Sed plus vina bibunt clo clo resonante botazzo (P., I *r*)

Supraque tecta canunt gnao gnao faciendo civettae (P., I iiii *r*).

Tuttavia queste trovate pittoresche si distendono già nella prima redazione del *Baldus* su una serie di variazioni abbastanza complesse; ed è differente l'effetto e la

ragione dei versi or ora citati e di questi altri del canto di Cingar nella XVII maccheronea:

> Postquam de caeca sumus hac presone cavati,
> cantemus tararan, cantemus tantara taira (P., P iiii *v*).

Non meno importante è poi che accanto a riprese dirette di lingua parlata, della specie di quelle sopra indicate per Zambello e Cingar, o anche di più modeste intenzioni caricaturali (*em em stat frescus*, P., O vi *r*; *dai daique cridabant*, P., D viii *v*; *heu, heu, mihi ferte socorsum*, P., C iiii *v*), quali già si trovano nei maccheronici del Quattrocento, il Folengo riservi una parte anche materialmente assai rilevante a quelle forme ardite nelle quali il latino, il dialetto e il volgare si provano in composizioni di originale novità, perché lo stesso ibridismo linguistico, mentre serviva a porre un limite al gratuito e all'inutilmente bizzarro, consentiva l'invenzione delle parole nuove e l'assunzione di termini di diversa provenienza come dentro a una lingua nuova. Così dall'eleganza latina può derivare tanto una tmesi ardita come *buso dum schoccat ab arcu* (P., M v *v*), quanto un felicissimo *eechat* (P., N iii *r*) (1) che per l'umanista Folengo poteva trovare forse la sua giustificazione remota nel greco *ἠχέω*. D'altra parte, quando leggiamo il sonante esametro

> vocibus innumeris coelum tellusque boaxat (P., G ii *r*)

per quel molto espressivo verbo *boaxare* non risaliamo al greco *βοάω*: esso si affianca al classico « reboare » e alla forma corrotta « roboare », tutte e due, come abbiam visto usate dallo scrittore, ed è non solo parola poeticamente felice nel luogo in cui si trova e intonata allo spirito del maccheronico, ma storicamente preparata nelle corruzioni romanze del latino: il Du Cange registra « boare » nel significato di muggire.

Dal fondo dialettale vengono però già nella Paganini le immagini più ardite e meglio adatte a dare colore di

(1) Come spiegazione c'è in margine la glossa « idest resonat Echo ».

verità alla rappresentazione della vita. Non per nulla le espressioni più felici si trovano in scene di movimentata irruenza plebea, in baruffe e dispute, in beffe e scherzi. È nella descrizione dello spavento che semina Falchetto la colorita serie di traslati attinti dal dialetto per indicare i colpi distribuiti dall'eroe:

> vult nemo provare
> tales garofolos, gnoccos, talesque nizolas (P., N iii *r*);

è nel ritratto di Cingar il paragone col gatto che salta graffia e si arrampica per rubare tutto quello che trova:

> ut gattus saltat, sgrafegnat, rampegat, atque
> altaros spoiat, giesias si trovat apertas (P., B iiii *v*)

Ma sempre nella Paganini, nei luoghi in cui la rappresentazione è più viva, è facile avvertire la prevalenza degli elementi di dialetto e di gergo; sino dall'opera giovanile, sia pure in maniera confusa, il poeta aveva fatto la sua scelta: il raffinamento stilistico delle redazioni successive era già « in nube » nel *Liber macaronices* del 1517.

2. *Le glosse della Toscolana.*

La coscienza delle multiple possibilità del suo linguaggio doveva però dichiararsi esplicitamente nella seconda redazione delle *Maccheronee*, quando, arricchendo di molto le note marginali, il Folengo non solo offriva al lettore il più prezioso strumento per la lettura non facile dei suoi testi, ma, facendosi commentatore di se stesso, metteva meglio allo scoperto le varie eppur convergenti tendenze della sua vena di scrittore: dal gioco intellettuale e spiritoso alla intuizione di un fondo espressivo più vergine e forte (1).

Le note marginali della Toscolana sono infatti alle volte una difesa dello stile e, soprattutto, delle licenze

(1) Che le note siano senza dubbio del Folengo, fu già dimostrato dal Luzio, *Studi folenghiani*, Firenze, Sansoni, 1899, pp. 44-46.

poetiche, o di quelle che almeno tali potrebbero apparire ad un lettore che esiga nella metrica, se non nel lessico, il rigore delle regole classiche: « Supra macaronice habet ultimam ad placidum, sic erga, intra, juxta » (T., *Baldus*, I, 136); « Mola et molinus differunt in sillaba prima, ut lucem et lucernam » (ivi, I, 23-24); « Ostaria: penultimam abbreviare potes, sicut Uraniam » (ivi, X, 28); o, con più scoperta intenzione apologetica: « Nota: omnia imperativa in *a* terminantia, ultimam producunt, dico latine, sed macaronice possunt abbreviari » (ivi, XVIII, 112); « Merridies per duplicem *r*, auctoritate sua, sicut Vergilius dixit relliquias » (ivi, XVIII, 190); « Carpitur poeta quod aliquando utitur trocheis pedibus in carminis dactilis medio, uti hic *confessione*; sic Vergilius et alii vates fecerunt; quanto magis macaronicus » (ivi, V, 324) (1). Ma più varie sono le glosse che stanno a spiegare una comica formazione linguistica e dimostrano come nell'apparente arbitrarietà delle invenzioni si ritrovino, per via analogica, sottili giustificazioni: « Dicimus ventum et ventissam, sicut abbatem et abbatissam, papam et papissam » (T., *Baldus*, XI, 260), o quelle in cui, ricorrendo ad estrosi accostamenti etimologici, lo scrittore si studia di rinnovare nel maccheronico parole usuali: « Quattus, occultus, ac si vellet carpere quaiam » (ivi, XXIV, 48), dove l'idea di uno che si acquatta per prendere una quaglia è più divertente delle parole del testo:

> Fracassus quattus quattus post terga Carontis
> it furtim.

Nel ricostruire le sue etimologie fittizie lo scrittore, oltre a rivelarci sottigliezza spiritosa, scopriva la predilezione

---

(1) Di questi scrupoli circa le questioni di metrica che determinano anche nella Toscolana la diversa grafia di alcune parole e soprattutto l'uso oscillante di consonanti semplici e doppie, v'è una traccia curiosa anche nel testo, in una parentesi al principio del XXI libro del *Baldus*, vv. 1-3:

> Qualis es, o mulier, facilis succumbere furto.
> Furto? (parce, rogo, volui succumbere viro
> dicere, sed brevis est praecedens sillaba)...

per parole singolari: a fianco di *castigalatro*, per spiegare come la canapa possa chiamarsi maccheronicamente così, annotava: « Canevazzus latine; castigalatro macaronice: ex ipso enim fiunt soghetti quibus ladri castigantur » (ivi, IV, 240); come poi sopra il dialettale *marzoccus* (ivi, VI, 91) costruiva questo sofisma: « Marzoccus grossolanus dicitur, at sunt qui dicunt marzoccum idest florentinum, quia florentini suum leonem vocant marzoccum; si sic est, ergo florentinum grossolanum » (1). Né occorre la parola strana perché l'ingegno del glossatore si sbizzarrisca; può bastare una comunissima come *brigata* (ivi, IV, 229) per fargli escogitare un bel ragionamento: « Nota, ut ait Servius, quod *gens* differt a *brigata*, nam gens intelligitur de maribus et foeminis simul, brigata vero tantum de masculis, quasi gens bragata, quae portat bragas. *A* in *i* vertitur, testatur etiam Diodorus ». Messo per questa via lo scrittore trovava naturalmente quei suoi richiami burleschi a testi autorevoli che vanno da immaginari passi di greci — Omero, Senofonte, Ippocrate, Platone, Plutarco, Strabone —, di latini — Catone, Lucrezio, Sallustio, Seneca, Vitruvio, Plinio, Aulo Gellio, Quintiliano —, di padri della Chiesa, grammatici, scienziati arabi e dotti umanisti — San Gerolamo, Donato, Prisciano, Geber, Avicenna, Averroé, Lorenzo Valla, il Platina —, agli autori inventati dalla sua fervida immaginazione: Turpilio, Solino, Scaramella, Salvanello Boccatorta, Sifonaronte Caldeo, Tortellio, Persiano, e perfino quel « godianus poeta » che altri non può essere che Merlino stesso (2). In questo ricorso all'autorità d'altri il Folengo non solo si abbandonava a un suo gioco, ma trovava anche il modo d'indicare entro quali limiti già nella Toscolana sentiva di dover fermare le sue inven-

(1) La nota su Marzoccus si leggeva press'a poco identica nella Paganini, E *r*.

(2) L'identità del « poeta Godii » e di Merlino risulta anche dall'*Epistolium colericum Magistri Aquarii ad Scardaffum Zaratanum Merlini poematis corruptorem*, in *Maccheronee*, ed. Luzio, II, p. 274, e si veda Luzio, *Studi folenghiani*, cit., p. 40.

zioni, in quanto certe voci che nel testo sarebbero state troppo strane e difficili potevano essere salvate nelle note, nelle quali la illustrazione didascalica le rendeva chiare. Così certe presunte voci caldee: « Cappa est genus cocleae marinae, quam Caldei vocant oacternifonta » (ivi, XII, 120). Ma sarebbe riuscito duro anche *limaghalis scala*, e perciò mentre nel testo si legge d'una scala che

salit incircum, facitur quia more limaghae (ivi, XII, 377),

solo in nota si arrischia: « Limaghalis scala a Vitruvio posita ».

Le note marginali venivano dunque ad illustrare in varia maniera la poesia: a volte semplici indicazioni o richiami all'argomento del testo, secondo una diffusa consuetudine editoriale; a volte avvertenze brevi al lettore, come i vari « notandum », « movet pathos », « proverbium »; più spesso vere e proprie variazioni in margine che, specialmente dove si invoca qualche fittizio precedente scoprono anche le intenzioni letterarie di questo linguaggio e una punta di civetteria, di pedanteria addirittura, che consiste nel sottolineare gli espedienti ai quali il poeta ricorre per certi effetti caricaturali. Così dove Tognazzo osserva a Cingar che

non acquistamus honorem
nos homines maschii mulieres battere fomnas (ivi, IV, 358-59),

il commento viene a chiarire fin troppo sottilmente l'abbaglio in cui è incorso Tognazzo nel suo sfoggio di retorica: « Mulier femina, quasi mulier mala; homines maschii, homines sapientes » (1). Esibizioni di abilità, che quasi fanno dimenticare il testo poetico cui servono di commento, sono non diversamente quelle specie di variazioni di cui lo scrittore si compiace quando accanto a una parola accumula suoi sinonimi o espressioni affini; qui non c'è che l'imbarazzo della scelta, tanto gli esempi sono fre-

(1) Altrove (T., *Baldus*, VIII, 283) lo stesso Tognazzo dice: « Vos homines estis longo pro tempore maschii »; e il poeta commenta: « Maschii, experti pro tempore ».

quenti, ma conviene rifarsi ai primi libri del *Baldus* sia per la più forte presenza in essi di elementi dialettali e contadineschi sia per il fervore che il poeta ebbe sul principio del suo commento. A *codegonus* (T., *Baldus*, II, 200) si affianca questa sequela: « Codegonus quia libenter codegas mangiat; ut etiam lasagnonus qui libenter mangit lasagnas, macaronus qui comedit macarones. Vide plenius Aulum Gellium de nominibus derivatoriis ». Il pittoresco *transbaltigat* (ivi, X, 208) reca a fianco queste variazioni: « cigat, ninigat, nutat ». A proposito di *truffare* (ivi, II, 417), che è parola singolarmente stimolante come tutte quelle che si riportano al mondo degli inganni e delle beffe, lo scrittore non s'accontenta di spiegare « decipere », ma aggiunge: « soiare, calefare, trepare, berteggiare, bertonare, tosare »; in altro argomento caro alla musa maccheronica, quello di busse e bastonate, accumula pure sinonimi coloriti: « smazzolare, tartassare, tambusare, bastonare, tartufolare, tracagnare » (ivi, IV, 312); e per un molto chiaro *ay*, *ay* deve aggiungere: « Ay, ay, arabicum est, vox quae fit ad expellendos milvos; pit, pit caldeum est, et vox quae invitat gallinam ad pitandum, id est beccandum granum, nam piton becchus dicitur » (ivi IV, 398). A proposito di *macagnus* (ivi, V, 294) osserva: « Macagnus graece, barbellus latine, et est sputum vischiosum », perché nello spiegare l'origine e le varietà delle sue parole dialettali lo scrittore badava anche a mettere in luce quelle minime suggestioni — per lo più si trattava di vaghe consonanze —, per le quali nel maccheronico poteva rifluire una varia materia linguistica dottamente e comicamente trasfigurata. I gustosi e molto nostrani ravioli potevano essere considerati addirittura di origine ebraica pensando a un singolare « rafiol » affine a « Raphael » o ad altro: « Tortelli graece, casoncelli latine, rafiol hebraice » (ivi, I, 40 (1), e così

(1) *Rafiol* non è di chiara lettura nella nota; il Luzio che prima lesse « ranol » e propose perciò di correggere in « raviol » (Cfr. *Studi folenghiani*, cit., p. 25, n. 5), diede giustamente la forma *rafiol* nel Glossario della sua edizione delle *Maccheronee*.

in altra glossa salta fuori un « bombracton » inventato per la lingua dei diavoli, troppo strana voce veramente per essere inserita *ex abrupto* nel testo, nel quale si leggono i suoi sinonimi *inchinus* e *bonavita*: « Reverentia latine; inchinus graece; cortesia caldee; bonavita hebraice; bombracton diabolice » (ivi, IV, 265).

3. *Suffissi, astratti, diminutivi, composti e altri mezzi stilistici del linguaggio comico.*

Più rilevanti comunque ed anche più numerose restano le note nelle quali il Folengo sottolineava il suo estro di inventore di neologismi comici. Infatti nel passaggio dalla prima alla seconda redazione delle *Maccheronee*, caricando i colori del maccheronico, il primo impegno del poeta stette nell'imprimere proprio nel nucleo vivo della parola il sigillo della sua vena burlesca, e l'arricchimento del lessico, di pari passo con l'ampliarsi della trama e l'infoltirsi degli episodi, fu il più imponente acquisto della Toscolana.

Il criterio della deformazione assurda ottenuta con l'aggiunta della terminazione latina alla parola volgare o dialettale stava tra le prime regole del maccheronico, e già con spiccata tendenza a prediligere tra i suffissi latini quelli che per la gravità stessa del suono segnano più forte il distacco tra i due elementi lessicali. Un conio del tipo di *culamen* è, per esempio, in Tifi Odasi, anzi nella comica accezione di *plurale maiestaticum*:

ferratas bracas circum culamina ponit (1).

Il Folengo accetta la trovata e moltiplica i sostantivi

(1) *Macaronea*, 623. Ma in Tifi si legge anche un meno giustificato *curamen*, nel significato di corame, che non ricorre nel Folengo. Si trova invece nella Toscolana (*Baldus*, VII, 137): « qui scarparum tiret cum dente coramum », in senso proprio, e (ivi, VII, 443): « tirare coramum », nel senso figurato di riempirsi a crepapelle. Altrove (ivi, VIII, 333): « Sed Girardellus qui fert colletta corammi », con la nota: « Collettum, genus vestimenti militaris ».

di questa specie valendosi sia di temi dialettali e volgari sia di temi latini, in alcuni casi senza bisogno di forzature, perché il modello era offerto dalla lingua viva come in *lignamen* (T., *Baldus*, II, 50), *bestiamen* (ivi, XI, 153), *regnamen* (ivi, XIII, 73); ma, ben più spesso, inventando parole affatto nuove quali *bindamen* (T., *Zan.*, 765), *pissamen* (ivi, 698) e simili (1), e usando, secondo l'esempio di Tifi, anche i *pluralia maiestatica* (2).

Ma con il medesimo intento caricaturale nella Toscolana sono usati altri suffissi e la loro frequenza dimostra quale effetto si riprometteva il poeta dalle amplificazioni comiche cui essi dànno luogo. Predilette restarono le terminazioni che anche passando dal latino al volgare suonano tipiche di voci dotte, e il cui rilievo non è minore in una parola di tema schiettamente dialettale che in una il cui tema latino non ammetterebbe la deformazione: in una formazione del tipo di *mangiamentum* (T., *Baldus*, I, 370), *boimentum*, detto del bollire delle vivande (ivi, XIV, 161), *scossamentum*, da *scossar*, squassare, scuotere (ivi, XXIII, 362), come in una del tipo di *displicimentum* (T., *Zan.*, 1277) o *sustinimentum*, corrispondente a sostegno (T., *Baldus*, VIII, 277). Ma senza sottilizzare sulla

(1) Ne diamo un breve elenco attingendo dal *Baldus*: stoppamen (III, 384), juvamen (III, 416), coeleste rotamen (III, 426), modulamen (IV, 26), scaiamen, da scaia nel doppio significato di squama e scaglia (VI, 363), sofiamen (X, 298) e i suoi sinonimi boffamen (XI, 214), spiramen (XI, 328) e flamen (XI, 344), brotamen (VII, 36), mangiamen (XI, 82), sbeffamen (XI, 437), fundamen (XIII, 370), brasamen, le brace (XIV, 196), mollamen, mollica (XIV, 203), levamen, sollievo (XVII, 244). Rammentiamo che in alcuni casi si tratta di sinonimi d'altre parole: balzamen, per es., è usato accanto a balzus (X, 365, 367) e lo scrittore annota: « Balzus et balzamen est equi saltus »; cocamen è l'equivalente di cocaius e coconus (XXV, 293).

(2) Ecco alcuni di questi plurali, attinti pure dal *Baldus*, non tutti veri e propri *pluralia maiestatica*, ma tutti usati in modo da ottenere un effetto rettorico: brusamina, incendio (I, 248), ventramina (VI, 468), foiamina, fogliame (VII, 122), bravamina, vanterie (XI, 116), velamina, le vele (XIII, 4), pilamina, i peli (XVII, 22), peccamina (XX, 633), intramina (XXIII, 105).

diversa provenienza, latina volgare o dialettale, dei temi, in quanto il valore delle nuove voci è in ogni caso inconfondibilmente maccheronico, occorre piuttosto distinguere il particolare significato che queste parole assumono per l'uso che ne sa fare il poeta (1), ché *sorbimentum* (T., *Baldus*, VII, 458) è inventato per chi rumorosamente sorbisce brodo, si dà il *lusimentum giorni* (ivi, XXI, 378), *sedimentum* (ivi, VIII, 314) viene usato nella locuzione « surrexit de sedimento », si levò da sedere, *baubamentum* è l'abbaiare del cane (ivi, XXV, 454), e *suspiramentum* non è un comune sospiro, ma quello che il vecchio Tognazzo invaghito di Berta emette a conclusione del lungo discorso che ha rivolto a Cingar per celebrare la sua potenza e le sue ricchezze:

> Sic ait, et rursum brazzato Cingare, magnum
> suspiramentum pulmone cavavit ab imo (ivi, V, 192-93).

D'altra parte abbondano anche per questi sostantivi i plurali, perché sull'argomento la poetica maccheronica è esplicita: una glossa a *bragalia*, brache (T., *Baldus*, V, 462) avverte che « bragalia, magalia, mapalia pluraliter solum reperiuntur »; e si possono infatti citare plurali di fittizi sostantivi neutri della seconda e terza declinazione mancanti di singolare o anomali rispetto al singolare: *brotalia* (ivi, IV, 401), *carneria* (ivi, XII, 280) che deriva da *carnerum*, *cornisia*, cornicioni (ivi, XII, 341) il cui singolare « cornisium » è solo supposto, *contrapesia* (ivi, XII, 357), *lettiria*, lettiere (ivi, XII, 444), *pensiria* (ivi, XV, 238) il cui corrispondente singolare è *penserum* (2).

---

(1) Il Gutkind osservò a proposito di *foramen* che la parola esiste nei classici latini e in Dante, ma che tuttavia il Folengo la usò in un'accezione nuova. Il ragionamento dello studioso tedesco fatto sulla Vigaso Cocaio, *Baldus*, XXV, 606 (ma *foramen* è già nel corrispondente passo di T., *Baldus*, XXV, 489) è d'una sottigliezza capziosa; ma è vero che le stesse parole classiche sono spesso rinnovate dal Folengo per l'uso particolare che egli ne fa. Cfr. C. S. Gutkind, *Die Sprache des Folengo. Beiträge zu einer Stilphysiognomie des Grotesk-Komischen*, in *Archivum romanicum*, VI (1922), p. 451.

(2) Per i sostantivi in *-mentum* la rettorica maccheronica, senza dar luogo a stridenti contrasti, si accordava con l'uso volgare e

L'amplificazione propria del sostantivo astratto genera comunque più o meno forte un senso caricaturale, e anche se lo scrittore si attiene al latino per la scelta della desinenza, il colore maccheronico prevale sia perché la parola di nuovo conio viene a collocarsi fuori dall'uso classico, sia, e più frequentemente, perché la desinenza si appicca a una voce schiettamente dialettale o deformata secondo i modi del dialetto: può darsi *saltatio* (T., *Baldus*, VIII, 328) che, a parte il senso della frase, potrebbe passare per un calco umanistico; ma la predilezione è per astratti come: *domentegatio*, dimenticanza (T., *Zan.*, 757); *gratatio* (ivi, 1024), *stricatio*, da *stricar*, stringere (T., *Baldus*, I, 403), *sofiatio* (ivi, VII, 446) — e si badi che è una « sofiatio supra menestram » —, *scampanizatio* (ivi, IX, 232) corrispondente a un verbo *scampanizare* (ivi, IX, 372), *pigatio*, detto del piegar lenzuola (ivi, X, 69), *abusio* (ivi, XI, 184), *solidatio* (ivi, XI, 307), *provisio* (ivi, XII, 171), *martellatio* e *limatio* (ivi, XII, 330 e 331), *quadratio* (ivi, XII, 333), *giratio* (ivi, XII, 356), *parlatio* (ivi, XIII, 102), *pistatio* (ivi, XIV, 134), *nodatio*, maniera di nuotare (ivi, XV, 341), *frifolatio* (ivi, XX, 160), *ragiatio*, raglio dell'asino (ivi, XX, 221), *straccatio* (ivi, XXIII, 19), *bombardarum scocatio* (T., *Mos.*, II, 15). Né qui finirebbe un elenco di sostantivi astratti tutti più o meno capaci di comiche sorprese sia che si riportino al tipo di *strachedo* (T., *Baldus*, I, 449), *nigredo* (ivi, XVI, 193) o al tipo di *sbraior* (ivi, VI, 82) dal verbo *sbraiar*, gri-

---

dialettale, perché non erano invenzioni di Merlino ma voci della lingua parlata: casamenta (T., *Zan.*, 725), batimenta, da battere (T., *Baldus*, I, 67), fornimenta (ivi, I, 153), blandimenta (ivi, I, 433), parlamenta (ivi, VIII, 329), martellamenta (ivi, IX, 230), saramenta, fodere delle scarpe (T., *Zan.*, 588 e *Baldus*, VII, 142), fundamenta (T., *Baldus*, XI, 367), combattimenta (ivi, XXIII, 291). Accanto a queste parole si affiancano, senza costituire una famiglia stilisticamente diversa: sonamenta, usato per i suoni della piva (T., *Zan.*, 323), contrastamenta (T., *Baldus*, II, 106), sbatimenta (ivi, XXIII, 116), squarciamenta (T., *Mos.*, I, 246), che, essendo squarciamenta capilli, non costituiscono un trapianto dal volgare ma un costrutto affatto nuovo.

dare coi suoi sinonimi *gridor* (ivi, X, 421) e *strepor* (ivi, XX, 228), tutti prevalentemente usati nei casi obliqui, in modo che la desinenza suoni in tutta la sua pienezza. Ma pure la tecnica della formazione degli astratti dimostra la spregiudicatezza che il Folengo seppe tenere di fronte al latino: *risaia*, tanto per citare un caso, non ha nulla a che fare con le nostre risaie, ma « est risus qui fit cachinnando » (T., *Baldus*, V, 317), e, ogni qual volta conviene, altri astratti sono attinti dal dialetto e dal volgare come *tracagnada* (ivi, VI, 23) e i suoi sinonimi *bastonata* (ivi, XII, 281) e *stambussada* (ivi, XVIII, 155), *stramazzonem* e *culadam* usati nello stesso verso con significato affine (ivi, XII, 253), *bocconada* (ivi, XII, 262), *calcagnadae* (ivi, XIII, 284), *coadae*, colpi di coda (ivi, XVIII, 405), *pugnadae*, colpi di pugno (ivi XVIII, 96), *gorgadae*, sorsi (ivi, XIX, 322), *schenadae* (ivi, XXI, 701).

Nell'uso di tanti astratti è già implicita la ricerca di un effetto stilistico, che risulta più chiaro dalle forzature alle quali essi vengono sottoposti: *hastae fractio*, per esempio, non è lo spezzarsi della lancia, ma semplicemente la lancia rotta:

> stringitur ambabus tamen hastae fractio palmis
> (T., *Baldus*, X, 194) (1),

e degli amici che si ritrovano e si baciano pieni di gioia e ballano, il poeta con geniale sinteticità dice

> ... fit novus hic *gustus basorum*, fit nova danza (ivi, XX, 33).

Ma anche senza forzature, per una diretta imitazione del volgare, il nome astratto porta a una concentrazione rara di immagini; ricordiamo almeno l'imbarazzo di Cingar che deve confessarsi a Merlino:

> Suspirat Cingar, nescit qua parte rapinas,
> furta, sacrilegium, ludos narrare comenzet.
> Dum pensare studet, *scelerum confusio* surgit
> quae tot sunt equidem numero, quot sidera coeli.
> (ivi, XX, 637-40).

(1) Molto simile per il costrutto è il passo di T., *Mos.*, III, 301-302:

> Tam possenta fuit lanzarum botta duarum,
> quod lunae tetigit fractio trita pedes.

E non si tratta di un procedimento casuale, ma di costrutti che rispondono all'intento dello scrittore di rinnovare il senso delle parole ponendo in rilievo quella di esse, che, secondo le norme non secondo la logica, sta in posizione secondaria di attributo o di predicato. Agiva in questo la medesima esigenza che portava a coniare aggettivi qualificativi nuovi per concentrare e sintetizzare in essi quello che nella consueta forma del complemento rischiava di non assumere il dovuto risalto; per questo, di Lena supplicata da Berta il poeta dice che *mercadantescas tenebat orecchias* (T., *Baldus*, IV, 320), e chiama le danze dei contadini accompagnate dal suono dei pifferi *danzas piffaricas* (ivi, V, 269), e per questo ancora discorre d'una *poltronica turba* (ivi, X, 231), di *soldaica proles* (ivi, XI, 179), di *stirps scarpolina* (ivi, XII, 447) da paragonarsi con la *stirps pulicina* e i *pulicina agmina* della *Moscheide* (I, 22 e III, 307-8), di *barcarola propago* (ivi, XV, 271), di *ferracea vincla* (ivi, XI, 235), di *anchoreus rampinus* (ivi, XV, 371), di *cagnacea bava* (ivi, XI, 259), di *ars fornarica* (ivi, XII, 446) e di *bizzarica res* (ivi, XII, 485), di *pedes ochini* (ivi, XVIII, 141), di *capellutae glandes* (ivi, XIX, 292), di *locustinum tergus* (T., *Mos.*, III, 264: deque locustino tergore lapsus obit), e persino di *tridentino ferro* (T., *Baldus*, XII, 148), che con Trento non ha nulla da fare, ma è il ferro del tridente.

Anche dal bisogno, ovvio per un autore maccheronico, di dare specioso colore linguistico e retorico latineggiante alle sue parole, si arrivava insomma a più motivate innovazioni stilistiche. Ma è pur vero che la necessità di salvare una patina latineggiante portava contemporaneamente ad espedienti più facili, quale fu l'uso assai più abbondante che non sia in latino degli avverbi in *-ter*. Esso non escludeva le forme corrette quali *festinanter* (T., *Baldus*, VII, 252), *fortiter* (ivi, X, 440), *audacter* (ivi, XIII, 31), *pariter* (ivi, XVII, 137). Ma quanto più numerosi al confronto i fittizi *gaiarditer* (ivi, I, 302),

animositer (ivi, II, 80), *asinaliter* (ivi, VI, 57) e simili (1). Raramente però l'effetto può andare oltre il leggero moto di stupore che prova chi abbia l'orecchio assuefatto al latino, anche se per l'inattesa collocazione nella frase questi avverbi possono assumere un più capriccioso risalto o addirittura surrogano efficacemente un'espressione trita, come, dove per evitare un troppo comune « geminis brachiis », è coniato l'avverbio *geminister* che porta una nota pittoresca in tutta la frase:

mox abrazzato geminister Cingare brazzis (ivi, V, 89).

Questi avverbi per la loro stessa natura rappresentano nell'insieme quasi un riempitivo di comodo, tanto che lo scrittore in questa direzione non tentò molti altri conii se si eccettua qualche rara forma anormale in *-tim*, quali *horatim*, ora per ora (ivi, XIII, 161), *pigatim*, a pieghe (ivi, XIX, 280), *pensatim* (T., *Mos.*, I, 273), che hanno il loro precedente immediato in neologismi umanistici (2).

Più efficaci, perché più adatte a subire variazioni e complicazioni, riuscivano naturalmente le terminazioni

---

(1) Diamo un elenco esemplificativo di questi avverbi: absconditer (T., *Bal.*, VIII, 209), grossiliter (VIII, 335), qualiter (IX, 8), spessiter (IX, 216), latenter (IX, 225), compagniter (X, 48), finaliter (X, 438), specialiter (XI, 65), galantiter (XIV, 120), capitaliter (XVI, 265), granditer (XVIII, 470), gaudenter (XX, 138), primiter (XX, 481), stomacaliter (XXIII, 174), spacianter (T., *Mos.*, II, 27) che reca questa precisazione in margine: « Spacianter quando derivat a spacior significat tarde, quum vero derivat a spacio, as, significat cito ». È quasi superfluo avvertire che vengono deformati col suffisso *-ter* anche gli avverbi per i quali si dà in latino una forma affine: dextriter (T., *Bal.*, IX, 439), praestiter (X, 125), repentiter (X, 325), strictiter (XX, 401).

(2) A questo proposito il Paoli ricorda: « *graculatim, sturnatim* ' come fanno le cornacchie, gli storni ' (Pomponio Leto in Poliziano, *Epist.*, I) da *graculus, sturnus* [serie *vicus, vicatim; columba, columbatim*], e quindi gli avverbi pontaniani *labellatim* (*Dial., Antonius*], *roratim* [*Hendec.*, I, 12, 17], *digitulatim* (*Dial., Actius*) ». Cfr. U. E. Paoli, *Per una futura edizione delle Maccheronee del Folengo*, cit., pp. 30-31.

latine applicate ad aggettivi, nomi e verbi. Già con l'uso dei diminutivi lo scrittore raggiungeva una singolare varietà di combinazioni non solo perché salvava alcune forme classiche accanto a quelle ottenute con l'aggiunta di suffissi latini a temi italiani e dialettali, ma ancor più per quel tanto di naturalezza e di grazia che portavano le parole raggentilite dal diminutivo dentro ai « vocabulazzi » maccheronici. Un calcolo di letterato faceva sopravvivere i classici *blandidulos ocellos* di Ganimede (T., *Baldus*, XIV, 315), i *blandidula dola* di Muselina (ivi, XVI, 340), i *labellos* di Leonardo (ivi, XVI, 75), e accanto a *meschinulus* (ivi, I, 211) e *miserellus* (ivi, XVI, 177) il classico *misellus* (ivi, IX, 69); ma un'ironia leggera portava all'invenzione di *cortesulus* (ivi, I, 129), *redidulus* (ivi, V, 290), *juvenculus* (ivi, XVI, 28), di *armicula* (ivi, II, 57), *agniculus* (ivi, II, 96), *homellus* (ivi, IX, 45), *venticulus* (ivi, XI, 348) e *ventulus* (ivi, XVI, 34), *membricula* (ivi, XIV, 49), *denticuli* (ivi, XVI, 388), *ganassiculae* (ivi, XXV, 84). All'uso di queste parole veniva applicata una minuziosa attenzione, ché lo scrittore badava a non confondere *casella*, casetta (ivi, VIII, 427) con *casellus* e *casottellus* « duo diminutiva a casa » (ivi, XVIII, 273), sinonimi perciò di *capanna* e *capanella* (ivi, XVI, 381 e 377), e, col gusto delle precisazioni filologiche di cui faceva sfoggio nelle note, per *ravanellus* (ivi, XVIII, 378) avvertiva: « Ravanellus est radix appreciata nobilium dapibus, non est diminutivum ravae, ut Donatus inquit, sed raululus diceretur; unde Godianus: Mingere vesicam raula saepe facit ». Ma divertimenti filologici da parte, per chi soppesi la grazia stilistica di questi diminutivi ancor più conta che essi entrino in costrutti di vivacissimo colore, quali sono gli *ocelli corda scanantes* (ivi, XVI, 180) (1), le *undiculae tremulae* (ivi,

(1) L'immagine torna per la giovane pellegrina del lib. XXI, 417-18, che

> blandidulos terrae pudibunda tenebat ocellos,
> quos aliquando tamen relevando corda scanabat.

XI, 5) (1), e, non meno, che accanto alle forme latine e latineggianti lo scrittore conservi quei diminutivi tolti più direttamente dal dialetto ai quali riconosceva la medesima eleganza e leggerezza di tocco; usò infatti non solo *coelestinus* (ivi, XIV, 375), *pecorsella* (ivi, III, 424), *stropellus*, verghetta (ivi, XVIII, 368), accanto a *mulierecula* (ivi, XX, 550) *putina* (ivi, XX, 549), i graziosi *oselini* (ivi, XIII, 222) e *passarini* (ivi, XXI, 354), le *parolinae* (ivi, XXIII, 261), il *basinum* (ivi, XVIII, 38) che non esclude tuttavia *osculum* (ivi, XXI, 748), ma così vagheggiò le piccole dita d'una fanciulla che lavora al fuso

bagnificatque suos fuso pirlante didinos (ivi, XIV, 363),

e, compiaciuto del pittoresco *squaquarinus*, gli dedicò anche questo commento (ivi, XX, 554): « Squaquarinus est factus cum duobus digitis, toccans barbozzum alterius. Poeta Godianus: Temnite foemineos squaquarinos, temnite basos ». Chi voglia poi vedere il conto in cui il poeta teneva questi diminutivi e combinava forme classiche a neologismi, portando all'estremo dell'ironia e della caricatura questo mezzo stilistico, non ha che a rileggere il discorso col quale la meretricula dell'Inferno tenta di lusingare Baldus:

— Mecum, si sapies, dicebat, splendide barro,
mecum balneolos venies habitare paratos.
Utere me liber, formosula, respicis, en sum,
candidulas habeo genulas, rubeosque labellos.
Fessulus es, nec ego minus exto lassula, mecum
languidulos foveat noster tibi lectulus artus.
Est ibi floridulus vagulum prope flumen agellus,
in quo molliculus de fronde grabatulus extat.
Illic sommniculus corpuscula nostra fovebit,
illic blandidulos manus hos palpabit ocellos,
illic dulciculas potes has pressare mamillas. —
Sic dicens Baldo sinulum lassivula solvit,
mox dare basiolum voluit putanella tenellum (ivi, XXI, 769-81).

(1) « Undiculis tremulis fontanae prata bagnascunt ». E poco oltre (XI, 124) si legge: « levibus tremolantibus undis », che è una

Torna ancora spontaneo alla lettura di questi versi il ricordo del Pontano e di quanti altri tra gli umanisti accettarono i suggerimenti che venivano dai poeti latini arcaici e dagli arcaicizzanti della decadenza, perché anche in questo caso il Folengo giocando sui forti contrasti di cui il maccheronico era capace portava intenzionalmente al limite del grottesco quello che negli umanisti era stato al più segnato da una lieve nota d'ironia. Ma dallo stile degli umanisti moveva anche la ricca invenzione dei composti, per i quali lo scrittore in parte ubbidiva a una norma logica, ma, non meno, s'abbandonava al piacere di estrose combinazioni. Pur con il loro tratto pittoresco seguivano infatti una coerenza logica aggettivi di questa specie: *bolzoniger*, detto d'Amore « gerens bolzones, idest sagittas » (T., *Zan.*, 41), *granfiger*, detto dell'orso che ha le granfie (T., *Baldus*, III, 351), *rapefactus*, rugoso (ivi, V, 8 e 96), *pinguiferus* (ivi, I, 61) e *pinguificus* (ivi, V, 157), *almificus* (ivi, VII, 386), *trilignifera* applicato alla forca (ivi, IX, 272), *baviger* « gerens bavam » (ivi, X, 155) e il suo affine *spumiger* (ivi, X, 291), *sanguifluus* (ivi, X, 175), *fraudifer* (ivi, XI, 130), *salsigerae* a proposito delle acque del mare (ivi, XI, 401), *sbragifera* detto di una voce urlante (ivi, IV, 261), *splediger* (ivi, XII, 364), *zampigerus* detto del Cancro (ivi, XIII, 69), *uviferae* detto delle vigne (ivi, XIII, 338); ma ancora, *humiferi oculi* sono gli occhi lucidi degli ubbriachi (ivi, XIII, 377) e *sbercigeri* quelli dei cisposi (T., *Mos.*, I, 103), il mosto è detto *dulcigerus* (T., *Baldus*, XIV, 316) e Bacco a sua volta *mustigerus* (ivi, XIII, 346), *falcigera* è la morte

---

variazione giocata sul participio. Si dà anche l'aggettivo tremulosus (IX, 259). Ma anche in queste derivazioni si arriva oltre il limite consentito dalla grammatica classica; basti pensare che da *ullus* il poeta ricavava *ullulus*. Nella *Epist. secunda faceta ad Falcheitum familiarem suum*, 37-38, leggiamo:

> Ergo comprandi si cui foret ullula voia,
> hanc emat et faciat, sicut usanza, provam.

Passo che torna tale e quale nella Vigaso Cocaio, *Maccheronee*, ed. Luzio, II, p. 190.

(ivi, XVIII, 52), il cinghiale è *dentigerus* (ivi, XIX, 361), lo sprone non è puntuto ma *pontigerus* (ivi, XX, 76) e ci s'imbatte anche nelle *crustas francigeras* (T., *Mos.*, I, 106) che sono le piaghe del mal francese.

Con altri suffissi latini si formano pure logicamente *salvificus*, salvatore (T., *Baldus*, XXV, 11), *Cipadicolae* (ivi, VIII, 368), *boschicolae* (ivi, IX, 275) e *undicolae* (ivi, XXI, 712: undicolas folengas). Ma rispondono al puro gusto del travisamento maccheronico non pochi aggettivi ai quali la terminazione latina è appiccicata per il piacere di creare un contrasto o un rilievo umoristico: *rex francifer*, il re dei Franchi (T., *Baldus*, I, 343), *groppiferus* detto d'un bastone non perché si porti sulle spalle ma perché le colpisce, per voluta confusione tra « fero » e « ferio » (ivi, III, 96) (1), *morigerus* semplice contrazione dell'italiano morigerato (ivi, VII, 160), *lanigera ars*, il lavoro fatto con la lana (ivi, XIV, 385), *furcifer* che è il ribaldo degno della forca, non certo colui che porta la forca (ivi, XVI, 409), *splendifer* semplice sinonimo di « splendidus » (ivi, XX, 755), *semiruisonus* che col suono non ha veramente nulla a che fare ma è solo sinonimo di mezzo distrutto, perché si tratta di una « casazza... semiruisonis circumcircata murais » (ivi, XXIV, 271-72). Tuttavia se queste parole ottenute con l'aggiunta di suffissi e terminazioni non ripugnanti all'uso classico (2) portano ben impresso il gusto caricaturale del maccheronico, ben più espressivi riescono già nella Toscolana quei composti di stampo affatto nuovo nei quali il genio comico del poeta s'esprimeva con più energica spregiudicatezza, assimilando e al tempo stesso rinnegando il latino, e inventando parole di imponente novità anche in quei

(1) Altrove (ivi, IX, 27-28) questo aggettivo con altro significato è riferito al cordone che porta Cingar camuffato da frate:

ferrumque tenivit
quod sub groppifero celans cordone tenebat.

(2) È quasi superfluo avvertire che, tra i classici, sovviene per questi composti e il colore stilistico che comportano, l'esempio di Lucrezio.

casi per i quali il latino o l'italiano o il dialetto offrivano un comodo sinonimo. Occorrerebbe qui, meglio che una scelta, un minuzioso commento perché in questo più che in altri casi la parola isolata non riesce a dare del tutto la misura della sua forza espressiva, si tratti di *altisona* proprio al principio del poema riferito alla fama di Baldo (ivi, I, 3) o di *grossiloquus* (ivi, I, 59) riferito da Merlino a se stesso per la medesima ragione per cui le Muse maccheroniche sono dette *crassiloquae* (ivi, VII, 1 e 2) (1). Ma un punto di più originale invenzione è raggiunto con l'aggettivo *attritorigidae* detto delle glebe raggelate dal freddo dell'inverno (ivi, VII, 155) e con *verbitrium* applicato alla pietra filosofale perché « constans tribus ex verbis » (ivi, XII, 410), di fronte ai quali, se non bastasse per se stessa l'abbondanza dei composti nella lingua della Toscolana, si chiarisce come dall'esperienza linguistica degli umanisti fosse derivata al genio comico del Folengo un'idea dei mezzi e dei fini della lingua opposta all'idea dei classici latini, non per una preconcetta intenzione caricaturale ma per una personale ricerca d'espressività. Quintiliano infatti, dopo aver illustrato i caratteri delle parole composte, riconosceva pieno diritto di cittadinanza nella lingua latina ai soli composti formati da due parole, e a proposito di Lupercalia (da « luere per caprum ») e Solitaurilia (corruzione di Suovetaurilia) osservava che « haec non tam ex tribus quam ex particulis trium coeunt »; e soggiungeva: « Ceterum ex praepositione et duobus vocabulis dure videtur struxisse Pacuvius *Nerei repandirostrum, incurvicervicum pecus* », per concludere a proposito di siffatti composti: « Sed res tota magis Graecos decet, nobis minus succedit, nec id fieri natura puto, sed alienis favemus; ideoque cum

(1) Osserviamo ancora che *falsiloquae* sono dette le chiacchiere delle donne (V, 376), che è celebrata la *grandiloqui sententia magna Catonis* (XIV, 324), e che nelle Laudes Merlini i gatti sono detti non miagolanti ma *sgnavoliloqui*: « resembrantes illis sgnavoliloquis gattis, qui concilio facto consultaverunt Apollinem quis mezeni persuttum prior assaltare deberet » (*Maccheronee*. ed. Luzio, II, p. 277).

κυρταύχενα mirati simus, incurvicervicum vix a risu defendimus » (1). È chiaro tuttavia che mentre gli umanisti s'erano distaccati dal puro gusto classicheggiante nel trattare come lingua viva il loro latino evitando di creare dissonanze e stridenti contrasti, lo scopo del Folengo era al contrario quello di rilevare al massimo le parole di nuova formazione. Nella sua lingua la materia dialettale

---

(1) Si veda il passo sulle parole composte in *Inst. or.*, I, v, 65-70. A questo proposito piace ricordare come convalida alle osservazioni sul senso comico dei composti folenghiani quanto scrisse Giorgio Pasquali sui composti plautini: « La facoltà di formare a piacere composti nominali è eredità indoeuropea, ma i varii popoli l'hanno chi mantenuta e persino allargata e chi ristretta. I Greci sono per questo rispetto molto più liberi dei Romani. Ma i *diplâ*, composti di due nomi, sono in complesso estranei al linguaggio della conversazione, o almeno l'uomo comune già nel quarto secolo non ne forma di nuovi, ma si contenta di quelli consacrati dall'uso; figurarsi poi *triplâ* e *pollaplâ*, composti di tre o più nomi! Non ne sfoggia se non la lirica musicale più artificiosa, il ditirambo, sulle sue tracce la tarda tragedia euripidea nelle parti liriche, e la commedia antica, Aristofane, là dove deride il ditirambo. Non stupisce che il composto più lungo di tutta la lingua greca appaia proprio in Aristofane e che questa parola gigantesca designi un manicaretto: quale argomento più ditirambico per un poeta burlesco? Menandro conforme alla linea costante della sua arte evita non solo tali *monstra verborum* ma anche i semplici *diplâ*, se non erano già penetrati nella lingua comune. In latino, quando, piuttosto tardi, si alza il sipario sulle vicende di quella lingua, la composizione nominale è già agonizzante. Tali composti si trovano tuttavia nei frammenti dei tragici, che calcano così i modelli greci, e particolarmente in Plauto. Abbondano composti ibridi, metà latini e metà greci, o latini in tutte e due le parti, ma aggiuntovi un suffisso greco che fa bel vedere. E non mancano *triplâ* e *pollaplâ*. Desunti dal linguaggio della vita? Certamente no, ma formazioni burlesche, il cui pregio consiste appunto nell'aspetto e nel suono inconsueto. E Plauto, così poco grecizzante nel suo lessico e nella sua grammatica, ricalca qui passo passo i tragici greci. Questo si può provare quasi per ogni singola formazione. Segno certo, del resto, che egli al pari del suo pubblico bilingue conosceva e aveva presente il linguaggio della tragedia greca. Di arte popolare, primitiva, non c'è, mi sembra, alcun diritto di parlare ». Vedi *Plauto*, in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Pozza, 1951, pp. 69-70.

e volgare sottoposta ad ardite combinazioni voleva anche essa assumere un colore caricaturale di sicura immediatezza non solo nelle parole che nascevano dalla necessità di concentrare in un'espressione sintetica un concetto complesso, ma in quelle stesse che surrogavano sinonimi della lingua dotta resi frusti dall'uso o, si direbbe, nati inespressivi per la loro qualità di parole scientifiche: s'intende dunque che per Merlino gli asini non potessero essere dei quadrupedi ma dei *quadrigambes*, tanto più che egli li contrapponeva agli asini *bigambes* (T., *Zan.*, 1126-27), e che non semplicemente lamentosi fossero gli stridi ma addirittura *oymisoni* (T., *Baldus*, XVI, 416).

4. *Le «figure» e il colore maccheronico.*

Dietro questo ch'è uno dei più alti divertimenti della fantasia del Folengo sta l'intuizione di un mondo nel quale le cose, non le parole soltanto, sono colte in rapporti nuovi, e se per intendere e misurare le nuove parole ci si offre necessario il confronto con i neologismi degli umanisti, non si tratta veramente di una questione di pura tecnica letteraria. Come non di rado avviene alla grande poesia che, pur avendo il suo modello in opere di scarso e talvolta di nessun pregio artistico, riscatta le parti meccaniche e vuote dei modelli in una visione penetrante e commossa, il Folengo, preso l'avvio dal gioco dei maccheronici quattrocenteschi, trattò la sua lingua non solo con raffinatezza di letterato ma con la duttilità e la versatilità dell'autentico artista. Non irrigidendo perciò in una formula i modi inventivi del maccheronico, poteva ritrovare, al di là della truculenza di Tifi Odasi e di Bassano da Mantova, anche le raffinatezze care agli umanisti, perché nell'atto stesso di liberarsi dalla schematica maniera dei suoi predecessori il suo modo nuovo di vedere e concepire il reale lo portava ad assimilarsi le trovate più nuove e a lui più consone del latino umanistico. Invero nella Toscolana già troppe parole non portano il peso della deformazione caricaturale,

ma sono appena sfiorate da quel tanto d'ironia che occorre a dissipare un'accentuazione vanamente pretenziosa: *echisonus* (T., *Zan.*, 389), *septisona* detto della zampogna (ivi, 436) *soaviloquus* (ivi, 475), *altigava* attribuito alla fama (T., *Baldus*, IX, 423), *dulcisonus* (ivi, XII, 245), *terrisonus* detto d'un suono spaventoso (ivi, XVIII, 229), *fluctisonus* detto del mare (ivi, XV, 212) e *velivolae* delle galee (ivi, XVIII, 475) hanno in sé più che comicità un'impressionante immediatezza. Ma si tratti o no di veri e propri composti, sin dalla seconda redazione delle *Maccheronee* hanno una singolare grazia quelle voci che non rispondono alla necessità di forzare, contro le norme del latino e del volgare, il senso e il suono, ma rispondono a un più libero piacere dell'invenzione linguistica: non tanto dunque le spiritose combinazioni analogiche quali *asinaster* (T., *Baldus*, XX, 141) e *cavallaster* (T., *Mos.*, II, 76), ambedue variazioni di *equester* (T., *Baldus*, XIX, 78), o *pedestrare* (ivi, XX, 54) e *pedecalcare iter* (T., *Mos.*, I, 194), quanto libere invenzioni quali *subimaginare* (T., *Baldus*, II, 234), *tempore frigoreo* (ivi, III, 54), *substigare asinos* (ivi, VII, 138), *nihilare* usato sia transitivamente che in forma riflessiva (ivi, VIII, 305; XII, 374), *mazaticum foenum*, fieno di maggio (ivi, X, 57), *panescum coltellum*, coltello per tagliare il pane (ivi, V, 220), *biscurare*, dimenticare (ivi, IV, 439), *mirimodus* (ivi, XII, 462), che, se si bada, sono forme per le quali facilmente sovviene un sinonimo latino o volgare, e non di rado anche un equivalente maccheronico, anzi, solo che si sia entrati nello spirito del linguaggio folenghiano, senza sforzo ci riuscirebbe di coniare una voce affine anche più maccheronica. Né, s'intende, questo è un difetto della lingua della Toscolana, ma un altro indizio della ricchezza di variazioni di cui il poeta era già allora capace, sebbene chi pensa alla complessità artistica della lingua della Cipadense e della Vigaso Cocaio sia portato a considerare questo fenomeno come un'anticipazione di quel più raffinato e personale impasto di cui il poeta sarà pienamente consapevole nella sua maturità.

Anche per questa parte infatti la Toscolana costituisce nella storia della poesia folenghiana una fase tipicamente sperimentale, nella quale all'originalità poetica s'accompagna e contrasta un'invadente intenzione polemica. E polemica è sovente negli stessi composti la tendenza agli accostamenti inattesi di parole, a quelle forzature che fanno nel testo così violente macchie di colore da obbligare non di rado lo scrittore a spiegare nelle note marginali come sia arrivato a coniare le sue parole: *tricosta* è chiamata la mazza (T., *Baldus*, III, 459) perché « tunc temporis clava tres habebat costas »; far fuoco col mantice è detto con un solo verbo, *manticefogare* (ivi, VII, 134); si possono dare dei vermi *ragnipedes* (ivi, VII, 288) che se tessono ragnatele (*velamina texunt*) vermi non sono, ma soltanto ragni (1); *triplitesticanum cagnazzum* è Cerbero che ha « tres testiculos canis » (ivi, XIX, 371), e di un povero diavolo che aveva due asini e al quale Cingar ne ruba uno si legge che resta *monasinatus* (ivi, XX, 69).

Nel dialetto trattato con acribia filologica il Folengo trovava utili precedenti di queste sue invenzioni, ma appunto quando queste combinazioni partono da forme dialettali attestate o da forme consone al dialetto si sente in esse non lo sforzo cerebrale ma il gusto pittoresco. Dal dialetto venne attinto lo *scanacorus* « scanatio cordis » (T., *Zan.*, 731) (2), come quel « morbus » che il poeta trascrive nella forma *lantcur* (ivi, 1040), ed oggi almeno suona *lantcör* e ricorre nella forma *lango* nel dialetto veneto dell'*Alfabeto dei villani*:

---

(1) Ma proprio il piacere delle combinazioni verbali poteva distrarre il Folengo dalla sua proverbiale attenzione d'osservatore: e mi viene il sospetto che confondesse ragni e millepiedi, solo per il gusto del pittoresco delle parole. Infatti in un altro passo (T., *Baldus*, XIII, 164) ricorre ancora l'espressione « centipedi similis ragno » detto a proposito dell'instabile tempo, e l'espressione è spiegata da questa nota: « centipedi ragno, instabili vermiculo ».

(2) E ricorre anche *scanna corada* (T., *Bal.*, IV, 417).

E canta el preve sopra i cuorpi e sberga,
po ne castra i borseti a man a man.
Ghe vegna 'l lango mo soto la cierga!

Dal dialetto venivano pure certe colorite formazioni verbali: *smagonare*, « extra magonem ellicere » (ivi 302), *sguaitare*, « videndo notare et indicare » (T., *Baldus*, V, 301), *scagaitare* (ivi, VI, 173) che non è semplicemente aver paura, perché « scagaita [est] plus quam timor, nam timor potest esse sine cagarola » (ivi, VIII, 62); ma forse anche *ingambare*, infilar le gambe (ivi, VIII, 7), *despomare*, togliere pomi (ivi, XIX, 369) e *sgallinare* che descrive una colpa di cui Cingar mostra di pentirsi quando, scoppiata la tempesta, teme per la sua esistenza:

sequemet incusat plures robbasse botegas,
sgardinasse domos et sgallinasse polaros (ivi, XII, 89-90).

Tuttavia anche quando la derivazione dal dialetto è sicura e diretta, la originalità dello scrittore si avverte nella scelta e, più ancora, nel colore nuovo, più forte, che egli riusciva a dare alla parola nell'impasto del suo linguaggio. Del resto nell'acclimatare dentro al maccheronico anche le più comuni parole del volgare e del dialetto egli ebbe sempre di mira un effetto coloristico. Lo si può osservare anche nelle numerose « figurae », le quali molto spesso non sono che il facile travisamento di preposizioni, avverbi e locuzioni avverbiali italiane e dialettali. Se le parole isolate dessero a pieno il senso di un linguaggio, si potrebbe essere tentati di definire semplici riempitivi quelle figure che risultano dalla facile aggiunta di una terminazione latina a parola italiana (1);

(1) Alludiamo ad avverbi di questa specie: ognhoram (T., *Zan.*, 128), daverum (T., *Baldus*, VIII, 126), dacantum (ivi, VIII, 363), inantum (ivi, VI, 149), apressum (ivi, IX, 262), adessum (ivi, VI, 416) con i suoi derivati peradessum (ivi, IX, 365) e pradessum (ivi, XI, 402) usati nel significato di or ora, fratantum (ivi, IX, 386), almancum (ivi, IX, 402), perintornum (ivi, X, 181), soratuttum (ivi, X, 254), appochum (ivi, XI, 372), asaium (ivi, XIII, 465) finatantum (ivi, XIV, 160), dadossum (ivi, XV, 158), adunca (ivi,

ma c'era un'intenzione anche in questi facili adattamenti, e la poneva in rilievo una nota dell'autore: a proposito di *hormaium* — che presuppone « maium » (T., *Baldus*, VI, 390) — egli scriveva: « Carpitur poeta qui utitur quibusdam adverbiis sat indecentibus, ut hic hormaium, alhora, anchora. Nesciunt tamen ii qui latrant quid sit elegantia macaronica » (ivi, III, 356), che, tradotto in termini meno scherzosi, contiene, a nostro avviso, questa preziosa notazione autocritica: l'impronta maccheronica è essenziale anche alla più semplice e per se stessa meno espressiva delle parole, perché la parola non conta per sé ma nel giro della frase e dentro quella visione personale della realtà e dei suoi rapporti dalla quale nasce ogni lingua, anche quella in apparenza più ibrida, la maccheronica. E l'idea del poeta si dava a conoscere in concreto in quelle figure che riducevano in una sola voce forme complesse di complementi, perché lì aveva luogo, se pure in forma più modesta, quell'arricchimento del lessico al quale mirava il maccheronico: l'espressione andare da male dava luogo a *ire demalum* (ivi, VII, 23), e « demalum » veniva accostato come figura a *todannum* ossia « tuum damnum, collisio indriotonicea »; ma, collisione indriotonicea da parte, gli potevano essere accostati con la medesima ragione non poche altre delle più colorite figure sulle quali venne ad influire la deformazione dialettale: *arrentum*, « prope » (ivi, VII, 19), *debottum* (ivi, VII, 94), *denetto* (ivi, VIII, 60) (1), *dabandam* (ivi, X, 258), *abelasium*, a bell'agio (ivi, XIV, 168), *dasennum* (ivi, XV, 85), *chidrentum*, qui dentro (ivi, XXI, 473). Ed

---

V, 441), aposta (ivi, XVI, 157), apenam (ivi, XVIII, 359), volenteram (ivi, XXIII, 202), antractum (T., *Mos.*, II, 112: « antractum raro invenitur, significat pariter »), dalargum (ivi, III, 43).

(1) Il verso della Toscolana: « sed largum sbalzaverat ultra denetto fossatum », torna così corretto nella Vigaso Cocaio (*Baldus*, IX, 115): « sed largum fossum balzaverat ultra legerus », per evitare nel quinto piede l'anormale abbreviamento della prima sillaba di *fossatum*. Una delle rinunce a più colorite espressioni della Toscolana di cui discorriamo più avanti.

oltre a queste che non sarebbe arrischiato definire le più spontanee figure della lingua maccheronica, il Folengo ne cercò studiosamente altre fra i nomi e gli aggettivi, e figure le definì come risulta almeno dalla glossa a un verso (T., *Baldus*, VIII, 345) nel quale ne ricorrono insieme due: « Unficum et Samarcum figurae sunt ut supra todannum, demalum ». Trattandosi di voci declinabili, la varietà stessa delle desinenze e, ancor più, gli accoppiamenti ai quali davano luogo portavano ad accrescere il colorito maccheronico. Ma poiché queste forme per la loro frequenza sovvengono anche alla memoria di un lettore occasionale delle *Maccheronee*, accontentiamoci di pochi esempi tra i più caratteristici: *bonhomus* (T., *Baldus*, VII, 46), ma *valenthomo* o meglio *valenthomini* (ivi, X, 257), *dorus*, d'oro, trattato come aggettivo (ivi, VII, 231) e *doto*, che è spiegato « doto, dotonis, etiam oto, otonis; sed melius doto » (ivi, V, 221), *trigiornos* (ivi, III, 145) e *disannos* « pro decem annos, figura usitata » (ivi, VIII, 8), *sinarmen*, « sine arma, melius quam inermem » (ivi, IV, 18), *dapochus* (ivi, XII, 154) e « per contrarium » *dabenus* (ivi, XIII, 261), *pandemeius*, « genus panis miliacei » (ivi, XIII, 419), *dabever*, ché così, secondo la nota scherzosa, « arabice dicitur vinum » (ivi, XV, 173), ed anche l'espressione *ad bugaferrum* (ivi, VIII, 300), spiegata in margine « affatim » e che, derivi dal dialetto o sia una forma escogitata dallo scrittore, deve trarre l'origine da un detto « fino a bucare il ferro » o simile, come dal dialetto deve derivare la figura *trentapara* (ivi, XXI, 270, conservata nella Vigaso Cocaio, *Baldus*, XXII, 50, e già usata in T., *Mos.*, II, 23), che significa il diavolo, la befana, ma è propriamente come dire « trenta paia di demonî ».

5. *Trattamento del latino e del dialetto.*

È insomma evidente che il Folengo anche nel dare il comico travisamento alle parole dialettali e italiane seguiva un istinto che lo teneva lontano dai troppo ovvi

e meccanici travestimenti, ed in questo lo aiutava sia l'esperienza acuta che ebbe del latino, sia l'idea che s'era fatta del dialetto come d'un vasto territorio linguistico mal esplorato e non apprezzato per quello che valeva. E non è strano che il limite più forte della Toscolana non consista nella grossolanità ma piuttosto in una raffinatezza che lascia troppo scoperti i rapporti tra latino e dialetto. Non può sfuggire, per esempio, quanto di studiato è in parole latine o non classiche o almeno rare e preziose. Frequenti sono gli infiniti passivi in *-er* sia con verbi latini sia con verbi maccheronici (1); ma di ricercatezza sanno nella Toscolana molte espressioni di elegante classicità, che per se stesse spiccano sul fondo del maccheronico. Il lettore indugia parte sorpreso parte sospettoso su forme quali *olere*, nel senso di crescere (T., *Baldus*, VII, 131), *cautes* (ivi, XI, 212), *quernus* (ivi, XII, 414), *bibax* (ivi, XIII, 315), *ad unguem* (ivi, IV, 293), *mellita verba* (ivi, XVI, 297), *compescere* (ivi, XVII, 18), *ulnae* (ivi, XVII, 276), *effrenis amor* (ivi, XVII, 297), *perculsa* (ivi, XVIII, 433), *gaza* (ivi, XIX, 297), *pedetentim* (ivi, XXI, 114), *prompsit* (ivi, XXIII, 260). Ma se il Folengo potè arrivare sino allo scrupolo di avvertire in nota che « olim » applicato al futuro era contro il buon uso (ivi, XVIII, 165) (2), ricercò studiosamente un accusativo di relazione quale *membra pilosus* (ivi, XVII, 189) o una classica endiadi come *comas et angues* per la quale avvertiva in nota « idest comas angui-

(1) Alla prima serie appartengono: numerarier (T., *Baldus*, VII, 163), extinguier (ivi, VII, 419), clamarier (ivi, VIII, 36), memorarier (ivi, VIII, 142), portarier (ivi, X, 449), sperarier (ivi, XVI, 680); alla seconda serie: spezzarier (ivi, XIX, 131), mendarier (ivi, XXI, 55), anegarier (ivi, XXIII, 8), rostirier (*Ep. colerica ad Polassum*, 37).

(2) Scrupolo eccessivo per un umanista che doveva avere nella memoria almeno il passo di Orazio, *Carm.*, II, 10, 17-18: Non si male nunc, et olim Sic erit, e quello di Virgilio, *Aen.*, X, 12-13: fera Carthago romanis arcibus olim Exitium magnum atque Alpes immittet apertas.

geras » (ivi, XXV, 57), anche nell'uso delle più squisite forme classiche badò per lo più agli effetti di contrasto. Così nell'esametro

vallis non per quam ranacea turba coaxet (ivi, V, 102)

il raro *coaxare* fa tutt'uno coll'immagine maccheronica della *ranacea turba*. E altrettanto andrebbe osservato a proposito di più rare voci non tutte estranee all'uso classico ma o più proprie della latinità arcaica o addirittura della latinità tarda e medievale, come *astus* per « astutia » (ivi, V, 399), *petulcus* (ivi, XVI, 86) e *petulus* (ivi, XVI, 124), *glutire* (ivi, VII, 434), *titulari* (ivi, VII, 338), *querelare sese* (ivi, IV, 289), *vervex* (ivi, XV, 284), *baiulare* (ivi, XV, 317), *patulare* ed *expatulare* (ivi, XIV, 82 e XVI, 229), le quali pure con la loro presenza nel lessico folenghiano testimoniano il bisogno di assorbire la più vasta e varia materia linguistica. Sennonché la tendenza dominante e l'esperienza più proficua nel trattamento del latino non consistettero nella raccolta di parole rare. Più complicato fu il medoto d'assimilazione e corruzione del latino, secondo procedimenti che dànno sempre l'idea piuttosto di raffinatezza e di calcolo che non di grossolanità e di casualità, sia che nell'infrangere le regole più ferme, nell'inventare costrutti analogici, nel rendere declinabili parole indeclinabili o viceversa, nel confondere tra loro le declinazioni Merlino si affidasse al suo istinto burlesco di letterato, sia che — come più spesso gli avveniva — seguisse la traccia offerta dal dialetto. L'acutezza spiritosa del letterato si riconosce nel genitivo *bovorum* (T., *Zan.*, 371, *Baldus*, IV, 235), in « centum » fatto sovente aggettivo declinabile della forma *centus*, *centa*, *centum* (T., *Baldus*, IV, 34; V, 82; VI, 240) — e si badi che non è esclusa la forma classica, magari nella bizzarra composizione *voltas bis centum* (ivi, IX, 319) —, nell'aggettivo *semper*, *sempra*, *semprum* (T., *Zan.*, 901), in *studiabus* (ivi, 836) che sembra voler fare contrasto ad *ambis manibus* (T., *Baldus*, VIII, 63),

in *forcibus* (ivi, XV, 90) che ha il suo nominativo singolare in *forcia* (ivi, XX, 441) e non esclude l'uso di *forzis* (ivi, XX, 47). Non per caso su queste trovate e le loro simili l'attenzione del lettore è richiamata dalle note marginali, le quali non meno badano a mettere in luce l'ingegnoso moltiplicarsi delle forme sinonime ottenute mercé l'adozione di locuzioni latine corrette e degli adattamenti maccheronici. Infatti Merlino usava *tu ipse* (T., *Baldus*, IV, 274), *me ispum* (ivi, V, 380), *se ispum* (ivi, III, 303) e persino *ipse ego* che veramente « habet emphasim » (ivi, VIII, 286); ma insieme e con maggiore frequenza *sibi stesso* (ivi, II, 157), *te stessam* e *tibi stessae* (ivi, III, 428-29), *me stessum* e *mihi stesso* (ivi, V, 191 e IX, 287), ed anche *sibi medemo* (ivi, XX, 4); dava di « facio » e di « fio » la più complicata coniugazione ammettendo anche sovente *fo*, *fas*, *fat* (ivi, V, 204), introducendo accanto a *fit* (ivi, XXII, 11), *fiat* (ivi, VII, 382), *fieret* (ivi, VIII, 382), non solo *fietur* (ivi, I, 245, con l'avvertenza « passivum habet fio contra Persianum »), *fiatur* (ivi, IV, 52), *fiuntur* (ivi, XIV, 214), *efit* per « efficitur » (ivi, XXI, 183), *firi* « pro fieri sincopatice » (ivi, I, 419), *faciuntur* (ivi, V, 185), *facitur* (ivi, III, 178), ma come se tanto non bastasse persino *es doventatus* (ivi, IX, 381). Ma se si possono citare numerose altre deformazioni di deponenti, e per aggettivi, pronomi e avverbi le doppie forme latine e corrotte, ben più numerose e meglio connaturate con la sostanza del maccheronico restano le altre deformazioni che portano il latino a veramente confondersi col dialetto e il volgare, dal facilissimo *domavi* (ivi, XVIII, 160) a *caldaribus* (ivi, XIV, 109) che è coniato sul dialettale *calder*, dall'*aquam fortam* (ivi, IX, 224) agli *alia forta* (ivi, XIII, 136), da *carnarum* (ivi, XIV, 20) genitivo di « carnae » che « pluraliter tantum reperiuntur » a *striabus* (ivi, XIV, 396) che non pressuppone « strix » ma il dialettale *stria*. Persino *puellorum* (ivi, VI, 59) non ci sembra un gratuito spostamento di declinazione quale sarebbe « puerarum », ma è giustificato dalla sopravvivenza nel

dialetto delle sole forme *putel* e *putela* (1). Del resto il gusto delle contaminazioni tra latino e dialetto e talvolta tra latino e volgare nella formazione di voci maccheroniche incideva proprio sulla struttura della parola, ché se l'aggettivo *virdus* (T., *Baldus*, V, 144) è nato dall'incontro di « viridis » e « verde », e *vinti* (ivi, VII, 435) è formato con l'innesto del dialettale *vint* su « viginti », *argentaceus* (ivi, XIV, 77) vuole fondere insieme « argenteus » e « argentato »; e gli imprevisti che mettono una nota bizzarra nella Toscolana si dànno in genere con parole sconosciute al dialetto o per la cui formazione non è necessario pensare a un equivalente dialettale: *boschibus* (ivi, IV, 226) a fianco del quale leggiamo che è usato « pro boschis causa sinopologiae », *tenorus* (ivi, III, 138) che reca in nota « tenor et tenorus », *falconus* (ivi, XV, 3) per il quale pure si dà l'avvertenza « falco et falconus », si riportano a parole che non sono tipicamente dialettali se pure non mancano nel dialetto; e altrettanto si deve dire di *contrapesibus* (ivi, XIII, 168) che si fondava su un fittizio « contrapesia » della terza declinazione, dedotto da « pesium » che nella *Zan.* (T., 231) dà invece *pesiis*; e non è neppure dialettale *zanza*, ciancia, che dà l'inatteso *zanzibus* (T., *Baldus*, XX, 333) (2).

Invece desinenze latine che potrebbero sembrare irrazionali e forzate se si pensasse alla parola volgare, risultano coerenti se si risale col poeta alle forme dialettali tronche che comportano una latinizzazione tutta loro; basti citarne alcune: *ledamum*, letame (T., *Baldus*, V, 134), *foenilum*, fienile (ivi, VIII, 265); *beconus* (ivi, VI, 155), *giotonus* (ivi, IX, 166), *poltronus* (ivi, XV, 236), *squadronus* (ivi, X, 139); *parerum* (ivi, VIII, 343), *doverum* (ivi, XI,

(1) Si trova l'accusativo « pueras », ma accostato giocosamente a pueros: « quantos in cunis pueros puerasque striassent (T., *Baldus*, XIII, 66).

(2) Si può ravvisare un'eccezione a questa regola in *schinchibus* (T., *Baldus*, XX, 145) da schinca, stinco, e non è certamente la sola; ma non pretendiamo di riconoscere in questo fenomeno una regola fissa, sì bene spiegare una tendenza dello stile folenghiano.

177), *saperum* (ivi, XII, 132); *calamare* (ivi, VI, 1); *homonem* (ivi, XV, 16) e *nientum* (ivi, VI, 197), che ricalca sicuramente la forma *gninto* ancora viva nella bassa padana. E pure alcune parole che il poeta espressamente dichiara indeclinabili cone *nespol* (ivi, XIII, 128; XX, 344), *gatamorta* (ivi, VIII, 54: *faciens gatamorta*, « gatamorta indeclinatur; simulatio est, vel malitiosa fictio »), *moia* (ivi, XIX, 284: « moia non declinatur; est quidquid bagnat ») (1), ed altre che egli tratta come indeclinabili sono tali per conservare nella loro immediatezza voci dialettali: *spergol* (ivi, IV, 234), *zuccar* (ivi, XIV, 173), *garofol* (ivi, XX, 250), *gambar* (ivi, XXI, 8), *bigol*, ombelico (ivi, XXIV, 4) (2).

Al tempo stesso non poche parole dialettali latinizzandosi subivano le comiche trasformazioni che ancora oggi fanno sorridere chi ascolta un popolano ignorante che tenti di rendere italiane le voci del dialetto con irrazionali inserzioni o cambiamenti di consonanti e con i pretenziosi raddoppiamenti che al settentrionale, che ignora l'uso delle consonanti doppie, danno l'illusione di tradurre in toscano o di esibire raffinatezze linguistiche: « covare » può così dare luogo a *cobasset* (ivi, VIII, 240), « scapusar », inciampare a *scapuzat* (ivi, IV, 192), *somenzam*, « propaginem » (ivi, XVII, 121) rifà il contadinesco « somensa », *sbadacchiante* (ivi, XII, 111) vuol essere trascrizione toscaneggiante di « sbadaciar », sbadigliare; e sono tutti raddop-

---

(1) Cogliamo tuttavia in contraddizione il poeta dove scrive di Fracasso (T., *Baldus*, XXI, 340): « in moiamque suum vadit menando culamen », che nella Vigaso Cocaio (*Baldus*, XXIII, 121) diventa: « per moiamque menat grossos andando galones ». Ma, se mai, è la nota su *moia* sostantivo indeclinabile — cioè il Folengo commentatore di se stesso — che scopre una certa tendenza a strafare e a indicare regole dove vigeva piuttosto l'estro. Lo scrittore usava poi il verbo moiare: figatumque suum coctum cum pane moiato (T., *Baldus*, XIV, 223).

(2) Già dalla Paganini (N iii *r*) abbiamo citato *garofolos* (vedi p. 10), e perciò sarebbe forse più prudente discorrere di un sostantivo eteroclito, come per *gambar* (perque suum gambar vadit rugando cavagnum) si potrebbe dire che è un neutro della terza declinazione. Non si sposterebbe tuttavia la motivazione stilistica di queste parole.

piamenti comicamente pretenziosi *smiccat* (ivi, XIV, 239) da « smicar », pestare, ridurre in poltiglia, *boffat* (ivi, XV, 334) da « bofar », soffiare, *biassant* (ivi, XVI, 154) da « biasar », biascicare, *follas* (ivi, XXI, 74), *corezzas* (ivi, XXI, 357). A questo punto va osservato anzi che i raddoppiamenti e, al contrario, le riduzioni di consonanti doppie alla scempia rispondono sì talvolta all'esigenza metrica di allungare o abbreviare una sillaba, ma non in genere nelle parole dialettali, nelle quali la contrazione e la caduta della consonante determinano un allungamento della sillaba che è molto chiaro all'orecchio. Non una ragione metrica, per esempio, ha suggerito il verso

panzonicam dicunt multi, multi quoque follam (T., *Zan.*, 1084),

ma l'intento di dare con *follam* la comica trascrizione italiana del dialettale *fola*. Se poi a distanza di pochi versi (T., *Baldus*, III, 52 e 45) ricorrono le forme *quadernum* e *quaderen*, che il poeta fa osservare in una sua nota, tutt'e due usate in comico significato metaforico, è perché dietro *quaderen* sta il dialettale *quaderan*; se *oldire* surroga « audire » (ivi, III, 171) questa alterazione fonetica carica la pronunzia dei contadini, e sul dialetto del contado, in particolare quello della zona confinante col ferrarese, sono rifatte più o meno direttamente non poche forme verbali, come *saritis* per « eritis » (ivi, XX, 615), *godibit* (ivi, IV, 296), *comenzum*, cominciato (ivi, XIX, 57), *nassuta*, nata (ivi, XIV, 337), *staghentus*, o più precisamente *bene staghenti*, benestanti (ivi, IV, 424), *movestus*, mosso (ivi, IX, 139), che dà luogo anche al sostantivo *movesta* (ivi, III, 210; IV, 147): tutte forme che riconducono a quanto s'è osservato a proposito del dialetto di città e del dialetto di campagna nella Paganini, ma che dimostrano le sempre più decise aperture del maccheronico folenghiano verso l'assimilazione di forti elementi di colore (1).

(1) Siamo addirittura propensi a credere che molti perfetti in -ivi derivino dalla assimilazione delle parlate emiliane — modenese

6. *L'espressività cercata attraverso l'ampio registro lessicale.*

Ma non in questi né in simili arditi spostamenti delle forme latine le tendenze sperimentali della Toscolana trovavano i loro acquisti più durevoli e fruttuosi. Il problema che fu al centro dell'eccezionale inventiva del Folengo era quello di allargare, mediante la complessa contaminazione di diversi elementi linguistici, la capacità espressiva del suo linguaggio. Nell'età del dominante petrarchismo e di un gusto schizzinoso che rischiava di fare esangue e convenzionale la lingua per i troppi sospetti che si avevano di fronte alle parole non consacrate dai modelli illustri, il Folengo rappresentò la più estremistica posizione di libertà. Il suo fine era di allargare in maniera se non irrazionalmente infinita praticamente indefinita i confini del vocabolario, e se non fosse stato per la presenza di una fantasia geniale avrebbe sconvolto ogni regola al punto di dare nell'astruso e nell'incomprensibile. Nella Toscolana, essendo la sintesi linguistica meno felicemente realizzata, il gusto sperimentale è naturalmente più esposto e spericolato, tanto che uno dei più seri impegni nella Cipadense e nella Vigaso Cocaio doveva essere quello di correggere in parte e in parte meglio assorbire un materiale linguistico incondito e stridente. Era peraltro naturale che per l'esercizio delle contaminazioni e per

---

e ferrarese — proprie del basso mantovano, perché il mantovano di città ignora come i dialetti lombardi il passato remoto, del quale si hanno le prime tracce in Emilia. Presuppone senza dubbio il modello emiliano borrivit (T., *Baldus*, XVI, 394) il cui infinito è nel mantovano borar, correre addosso; e per un procedimento analogico assai semplice se non per derivazione diretta vennero dai dialetti emiliani altri passati remoti che l'autore usò e sovente rilevò come caratteristici nelle note marginali: cedivit, « parum defuit » (T., *Zan.*, 1067, *Baldus*, X, 243), cadivit (T., *Baldus*, VIII, 96), vidivit (ivi, III, 25), tenivit (ivi, IX, 27), venivit (ivi, XI, 205: « venivit naturaliter; sed venit sincopaticiter »), rapivit (ivi, XV, 159), podivit (ivi, XXIII, 256).

la ricerca d'un più complesso registro linguistico lo scrittore saggiasse oltre il dialetto mantovano quegli altri dialetti settentrionali dei quali non gli era difficile avere conoscenza o per pratica diretta o per altra via. Nell'*Apologetica in sui excusationem* Merlino, mentre additava le forme del suo maccheronico che « tantum mantuanice aut bressanice possunt intelligi », asseriva con tono paradossalmente polemico la dignità di tutte le lingue e i dialetti, « quod veluti non omnes aut graecum, aut hebreum, aut arabicum, aut caldeum, aut denique latinum simul intelligunt, ita nil mirum si cuncti mantuanicum, aut florentinicum, aut bergamascum, aut todescum, aut sguizarum, aut scarpacinum, aut spazzacaminum minime sciunt pariter intelligere ». Ma questa idea della espressività di tutte le lingue e i dialetti e delle inevitabili insufficienze dei lettori ad intendere tutto, non era una tesi teorica, che avrebbe scarsa importanza per intendere quello che il poeta si riprometteva dal maccheronico, era il principio d'una poetica che postulava l'assimilazione nel personalissimo linguaggio di quanti elementi serbassero il segno del caratteristico e dell'espressivo. Il dialetto bresciano sia per la conoscenza diretta che ne ebbe lo scrittore sia per le sue affinità col mantovano costituì nella Toscolana un utile serbatoio, ma non bisogna sopravalutarne la presenza come intese il Luzio, che da questa prova interna mirava soprattutto a trarre conferma alla sua ricostruzione della vita del Folengo. Ci sono, è vero, le indicazioni offerte dalle note marginali: « Tracagnum mantuanice, trusum bressanice, trambaium graece, truncum latine » (T., *Baldus*, II, 499); « Polzinos bressanice, pullos latine, polesinos mantuanice » (ivi, IV, 397); « Biolca mantuanice, tornitura romagnice, pious bressanice, moza ferariace » (ivi, V, 99); « Lasenam mantuanice, sieam bressanice » (ivi, V, 261); « Brodeccus bressanice, brodicus mantuanice, foedus latine, malnettus vulgariter » (ivi, XIV, 119). Ma due fatti non debbono sfuggire: nella maggior parte delle glosse il termine bresciano è registrato con altri d'altra provenienza per il solito piacere delle

variazioni, e le glosse in sè rappresentano, piuttosto che momenti d'estro poetico, divertimenti filologici nei quali anche lo scherzo e il piacere delle mistificazioni hanno una loro parte. Chi bada al testo constata che la maggiore familiarità col bresciano portò senza dubbio ad assimilare con franchezza e naturalezza non pochi elementi di quel dialetto, non però a fargli prendere nella Toscolana « parte non molto minore del mantovano » (1). Del resto se il Folengo fu un attento osservatore ed un pronto assimilatore della realtà che gli si parava dinanzi, e trattò come attraente e mobile realtà la pluralità delle favelle, non si spiega la sua vena di scrittore e la forza espressiva della sua lingua col ricondurre i progressivi accrescimenti del lessico maccheronico alle esperienze che poté avere di questo o quel dialetto. Nella Toscolana lo sforzo di superare, ben più che non gli fosse riuscito nella Paganini, il procedimento meccanico dei maccheronici padovani, portò a un arricchimento notevolissimo ma non organico della lingua, e il bresciano stesso fu usato allora come un colore che meglio s'intonava ai colori fondamentali del maccheronico, in quanto dialetto lombardo che rinforzava e variava l'elemento dialettale mantovano, non diveniva per questo un colore fondamentale capace di caratterizzare diversamente l'impasto linguistico. È notevole che non pochi dei termini di origine bresciana non siano esclusivamente bresciani ma appartengano anche ad altre zone della Lombardia: i molto usati *vergottam* (T., *Baldus*, III, 95) e *negottam* (ivi, III, 93) spiegato « quasi neque guttam », non sono estranei, per esempio, al cremonese; ma anche parole più rare attinte dal bresciano appartennero ad altri dialetti lombardi: *pellanda*, nel significato di « palandrana » (ivi, IX, 58) è pure nel milanese; *mezenus*, la mezzina, il lato

(1) Così il Luzio, *Studi folenghiani*, cit., p. 91. D'altra parte il Luzio più che documentare la presenza tanto imponente di parole bresciane, badò a indicare ricordi di vita bresciana nell'ediz. del 1521. Si vedano negli *Studi folenghiani*, p. 92, n. 2 e p. 93, n. 1.

intiero del lardo di un maiale (ivi, VI, 17), ricorda insieme col bresciano *mezé* il milanese *mezzènna*; *cadrega* (ivi, XIII, 400), che ha come corrispondente nel mantovano *carega*, è nel bresciano ma anche nel cremonese e nel milanese; *rognire* (ivi, X, 42) usato nel senso di « hinnire » ha il suo riscontro sia nel bresciano sia nel milanese; *delecum* (ivi, XIV, 271) e il suo sinonimo *sonza* (T., *Zan.*, 1194) si ritrovano nei lessici sia bresciani sia cremonesi.

La difficoltà di documentarci con certezza su quello che poté essere l'uso vivo dei dialetti settentrionali al tempo del poeta offre naturalmente buon margine ad ipotesi e congetture, perchè se la situazione del secolo XVI non collima esattamente con quella che il D'Ovidio rilevava per i vernacoli settentrionali del secolo XIII, per i quali si deve tener conto che « molte forme, proprie oggi di certi paesi si ritrovano anche nei monumenti di quei paesi a cui oggidì esse sono estranee » (1), nemmeno per i dialetti del Cinquecento si dà sempre certezza indiscutibile sull'origine e l'appartenenza di non poche parole. Ma il Folengo fece opera di poesia e di letteratura, e il suo procedimento stilistico non lascia sussistere dubbi: se in un senso infatti egli avvertì la necessità di osservare un limite agli acquisti linguistici in quanto non sovvertì il meccanismo delle formazioni maccheroniche sulla base di dialetto, volgare e latino, in altro senso egli volle che l'espressività del suo linguaggio, fondata sul caratteristico e il pittoresco, si valesse ampiamente di tutti gli spunti atti a rinforzarne le forti coloriture, e si diedero acquisti da varie fonti e con diverse motivazioni, non perciò tutti destinati a sopravvivere nella più artistica composizione della lingua della Cipadense e della Vigaso Cocaio. Nella ricerca di effetti potevano tornare utili anche le forme antiquate dello stesso mantovano: è il poeta che ci avverte che « schegnire antiqui dicebant pro necesse esse » (ivi, XII, 181), e annota a proposito di *chiaberlare* (ivi,

(1) F. D'Ovidio, *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, Napoli, Guida, 1932, II, p. 291.

XV, 364): « chiaberlare, chiachiarare, pro nugari; atque antiquitus utebantur » (1). Concepita l'idea dell'espressività del suo linguaggio come aumento del pittoresco, nella Toscolana vennero a confluire, col mantovano e il bresciano, varie forme attinte da dialetti del settentrione e persino da lingue straniere. Basterebbe seguire le indicazioni fornite nelle sue note dallo scrittore, il quale per *chi loium* avvertiva « bergamaschiter pro hic » (T., *Zan.*, 961) e per *chi lunga*, « chi lunga bergamaschi dicunt pro ibi » (T., *Baldus*, III, 77); come al bergamasco, che anche ai lombardi suona come il più singolare dei loro dialetti, si rifaceva sia per spiegare *ruzare* nel significato di spingere (« bergamascum est », ivi, VI, 386) (2) sia per il comparativo *derderior* (« derderus bergamascis ponitur pro ultimo, hinc derderior », ivi, XX, 141), sia per l'avverbio *dinam* equivalente al latino « satis » (ivi, XXIV, 36); ed ancora attribuiva ai bergamaschi il *maccus* (« maccus est pulmentum ex semola et botiro, contra hydropim, teste Hippocrate », ivi, XI, 68) (3). Per non uscire di Lombardia basti ricordare *nasi pinza* (ivi, XXI, 231), dove « pinza, summitas » è voce cremonese; ma nel cremonese si ritrova anche *a sbacch*, in grande abbondanza, da cui viene *asbaccum* (ivi, VIII, 281); sarebbe poi far torto a Milano non riconoscere l'origine meneghina di *busecca* (ivi, XV, 237), e dal Vocabolario milanese del Cherubini è pure registrato *bricola* nello stesso significato in cui lo usa il Folengo di luogo selvaggio e scosceso (ivi, III, 201). Ma spunti per note di colore linguistico vengono anche da altre regioni. Così *freva* « pro febra » (ivi, VIII, 246) andrebbe spiegato, secondo l'autore, col reggiano; *Zenna* (ivi, XII, 6) col genovese, perché « Zennam pro Zenua

(1) Schegnire cadde tuttavia nella Cipadense e nella Vigaso Cocaio, mentre restò chiaberlare, facilmente intelligibile.

(2) Il verbo rusar in questo significato è però tuttora vivo in altri dialetti lombardi, nel milanese, per esempio.

(3) Altrove (ivi, XIV, 136) poneva la nota: « macco, pistumine pulmentario ».

zenovesi dicunt »; e col genovese l'autore vuole anche spiegata la forma *cravas* (T., *Zan.*, 120), che per l'italiano capre è comune a dialetti settentrionali (non ai lombardi) e centro-meridionali; dal Piemonte vengono le monete dette *catrine* (T., *Baldus*, VI, 32) e dove è usato *solvere* nel significato di far colazione (ivi, III, 60) almeno in nota lo scrittore vuole ricordare che « solvere lombardice dicitur mane comedere, pambrare romagnice ». Un posto anche più notevole hanno parole provenienti da varie città del Veneto: dove si discorre di cose veneziane si trovano e il *pregaium* per i Pregadi e i *caodesi*, capi del Consiglio dei Dieci (ivi, VIII, 339-40); e veneziano, secondo quanto attesta lo scrittore, è *fia* « pro filia » (ivi, XXI, 485) ma forse anche *zaffare* (ivi, III, 255) che « proprie sbirrorum est », vale a dire esprime l'azione del ghermire degli zaffi. Comune ai vari dialetti veneti è *zobia*, giovedì, che il Folengo usa per designare il giovedì delle streghe (ivi, XX, 861); e come note che sono insieme di lingua e di costume veneti basterebbe ricordare l'espressione dei gondolieri veneziani che, per chiedere il passaggio,

cifilando cridant « barchae », trant postea cancar (ivi, XXIV, 14),

il detto *a Pava* (ivi, XIX, 269) che in una nota è spiegato così: « adverbium gridantis, quam vocem proferunt barcaroles cum versus Paduam navigare volunt », e *arenae* sinonimo di postriboli (ivi, XXI, 392) per chiara allusione all'Arena di Verona dove le meretrici avevano le loro dimore (1).

Note anche più forti di pittoresco portavano alcune parole derivate da lingue straniere: il francese suggeriva *cuchinus*, da coquin (ivi, VII, 55) (2), *rusa* nel significato

---

(1) Sull'argomento si veda L. Messedaglia, *Le meretrici nell'Anfiteatro romano di Verona*, in *Varietà e curiosità folenghiane*. Serie prima, Estratto dagli « Atti » dell'Accademia pontaniana, N. S. vol. II (1948-49).

(2) *Cuchinus* è accoppiato a *villanus*, dove il frate Polazzo che interpella Zambello: quo vadis, ait, villane cuchine? Si tratta d'espres-

d'inganno (ivi, X, 14), *grabatus* (ivi, XIV, 334) e il già menzionato *grabatulus* (ivi, XXI, 776), *gorgula*, sinonimo di « gulula », detto intenzionalmente del francese Rubino:

gorgula francesi frifolat magis alta Rubini (ivi, XX, 154).

Il francese suggerì anche *Naples* (ivi, V, 182) e presumibilmente *mason* per « habitatio » (ivi, XIII, 157) (1). Dallo spagnuolo vennero *compagneros* (ivi, XI, 44), *gentilhombres* (ivi, XI, 175), *mucchiachia* (ivi, XXI, 625) (2); mentre il tedesco ispirava un facile accoppiamento di *trinchen* e *tartofen* e una glossa sui « lanzichenecchi »: dove si discorre delle orge per le quali i tedeschi erano proverbiali spunta l'esametro

dum trinchen faciunt, multus tartofen habetur (ivi, XIII, 373)

commentato dalla nota « trinchen et tartofen quid significent lege Suetonium »; sui *lanzi* lo scrittore indugia per osservare che « lanzum Todeschi vocant compagnum, sed nos saltum; hinc lanzare dardum, pro jaculari » (ivi,

---

sione tradizionale, come risulta da un passo di T. Garzoni citato da D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*. Torino, Loescher, 1894, p. 47, in nota: « Per questo il villano è battezzato con tanti nomi di rustico, di tangaro, di serpente, di madarazzo, d'irrationale, di ragano, di villan scorticato, e di villan Cucchino che più dispiace a loro che ogn'altro vocabolo ».

(1) Diciamo presumibilmente, perché le testimonianze su usi dialettali nell'età del Folengo sono in troppi casi incerti e mentre per *Naples* v'è la nota « Naples gallice, nam latine Neapoli », *mason* reca la sola spiegazione « habitatio ». Chi, per esempio, si incontra nel verbo *doniare* (T., *Zan.*, 274; *Baldus*, V, 285), una volta spiegato « vaghezari », un'altra « mirando voluptari », potrebbe essere tentato di ricondurlo a un'origine provenzale, non strana in quegli anni in cui si ebbe il primo risveglio d'interesse per la poesia occitanica; potrebbe anche supporre una fonte dantesca (*Par.*, XXIV, 118, XXVII, 81), ma nella *Apologetica in sui excusationem* « doniare puellas » è spiegato come forma dialettale, e non v'è ragione di non credere al Folengo anche se nell'uso moderno del dialetto mantovano questo verbo non ricorre.

(2) Sull'argomento cfr. L. Messedaglia, *Echi e riflessi di Spagna nelle « Maccheronee » folenghiane*. Estratto dal vol. *EPANOΣ*. Verona, La Tipogr. Veronese, 1941.

XIX, 29). E per indicare il limite estremo al quale il Folengo poteva arrivare con questi suoi acquisti peregrini rammentiamo il verso nel quale, per descrivere le scorrerie dei cappelletti, entrano un'esclamazione tipica di popolazioni slave e, deformata, la parola slava *gospodo*, signore:

atque cavalla grisa bre bre, vel pospodo dicant
(ivi, XXIII, 199) (1).

Con siffatti prestiti il poeta non di rado intendeva adeguare la sua lingua a particolari ambienti e personaggi; la molta cronaca e l'abbondante descrittiva della Toscolana portavano anche a questo, ma ben più premeva allo scrittore accentuare il pittoresco secondo quel gusto estroso che, intuito nella Paganini, si era là contenuto in proporzioni assai modeste. Il rispetto del realismo linguistico che abbiamo rilevato nella Paganini a proposito delle diverse inflessioni del dialetto di città e di campagna, e che non cessa mai del tutto di agire nella poesia del Folengo, è meno importante del piacere di inventare e colorire bizzarramente le parole quando il poeta s'è accertato della originalità della sua lingua. Quel togliere da ogni fonte possibile era veramente il risultato del modo nel quale il Folendo sentiva la parola: materia da plasmare e da ridimensionare, quasi dotata della consistenza che è propria delle cose che si vedono e si toccano.

7. *L'invenzione linguistica e poetica.*

Perciò nella Toscolana si raffinava e si complicava anche la ricerca degli effetti onomatopeici, che non avevano come presupposto le parole ma la più elementare materia dei suoni, sentita con un gusto più ironico mosso e leggero

(1) Per la retta interpretazione cfr. L. Messedaglia, « *Bre bre* » e « *pospodo* », *voci balcaniche*, in *Varietà e curiosità folenghiane*. Serie seconda, Estratto dagli « Atti » dell'Accademia pontaniana, N. S., vol. III (1949-50).

che non fosse nella Paganini: il suono del chitarrino era rifatto con un *fricton fricton* (T., *Baldus*, IV, 26), il belato delle pecore era un *bebeum* (ivi, XIII, 84), *gnao gnao* il miagolio del gatto (ivi, XXIII, 142) (1).

E non diciamo dei *tich toch*, e dei *don don* che già ricorrevano nella Paganini e che qui portano fino al « carmen trombisticon »

tarara ton tarara ton tarara ton taira (ivi, XXII, 144),

perché anche in questa direzione ben più importa, per la traduzione del caratteristico in poetico, la formazione di nomi e verbi nuovi, da *tichitare* (ivi, II, 252) che è il « percutere cum tich toch » al suo affine *tichtochare* (ivi, XXI, 539: intus tichtochat pistatio mortariorum), da *chechellare* detto del verso delle galline (ivi, IV, 396) a *tomboare* (ivi, XX, 469) detto per rimbombare. Anche a queste formazioni talvolta lo scrittore si affida con troppa confidenza, come quando al medesimo verbo *cicigare* fa assumere il significato di sussurrare (ivi, XX, 668) e di « stigare canes, quia facimus ci ci » (T., *Zan.*, 318); ma quale effetto sa ricavare da questo verbo quando in un momento felice lo applica alle cicale!

Sentis an quantae cicigant cicalae,
quae mihi rumpunt cicigando testam (T., *Zan.*, 73-74).

Altro che frinire, con buona pace di Pietro Fanfani, ed altro che cantare, con tutto il rispetto dovuto a Giosuè Carducci! (2).

Era naturale per questa direzione arrivare ai veri e propri « nomina ficticia », la cui intelligibilità veniva ga-

---

(1) Da bebeare dunque (v. pag. 7) deriva bebeum; il gnao gnao delle civette (v. pag. 8) è più opportunamente riferito ai gatti. Torna di poco mutato anche un verso già citato della Paganini (v. pag. 8): Sorbentes faciunt clo clo resonare botazzum (T., *Baldus*, XIII, 327).

(2) Altrove tuttavia — e anche questo può valere come indizio della fecondità del Folegno e dell'assenza di meccanicità dalla poesia maccheronica — ricorre per le cicale ad espressioni più classicamente composte: Non unquam raucae finant stridere cigalae (T., *Bal.*, XIII, 298); Cervellumque gravi frangebant voce cigalae (ivi, XVI, 24).

rantita — talvolta molto sottilmente — da concordanze che la ferma logica non si rassegnerebbe ad accettare per evidenti. Il poeta che, partendo dal latino « pipio », inventava *pupio* (T., *Baldus*, I, 364) e ne faceva un « parvus columbus, nomen ficticium quia, velut inquit Ausonius, cum pupio cantat consonat ora pi pi », non aveva difficoltà ad usare *culabat* (ivi, II, 253) « pro oculabat », osservando che « Salvanellus ait culabat, haerebat posteriori parti, ut fit cum scrimatur occultata manu sinistra post tergum », e non esitava a fare di *spelizzare* (ivi, III, 353) un sinonimo di « expilare », togliere i peli, la pelliccia. Il gioco di parole e l'allusione scherzosa non portavano tuttavia lontano dal principio di tradurre azioni e cose in altre azioni ed altre cose, sicché l'allusività verbale diveniva una più solida allusività di figure. Perciò il poeta non lasciava perdere quel verbo *civetare* già usato nella Paganini per dipingere il comico movimento del capo simile a quello della civetta sulla gruccia, ma lo ripeteva nel *Baldus* del '21 (IV, 204); e, con estro non diverso, per dare l'idea dell'addensarsi di nubi simile a una grande distesa di fumo e vapore, coniava il verbo *fumentare* (ivi, XI, 359), e arrischiava l'espressione « dicere cosinum » (ivi, V, 104) per il ronzio della zanzara, perché « cosinus » è sinonimo di « zenzala ». Profondeva, è vero, sia nel testo sia nelle note inventando nomi fittizi, quelle voci del linguaggio dei maghi e delle streghe e della supposta lingua diabolica che avevano un precedente in Dante, ma nel *Baldus* del '21, in ragione della stessa insistente polemica contro negromanti e fattucchiere e per l'ampiezza dei libri « de patria diabolorum », riescono eccessive al più indulgente dei lettori. Era in questi casi l'amore del caratteristico e del bizzarro, inseparabile dalla stessa singolarità del maccheronico, che prendeva la mano allo scrittore, e lo faceva deviare dall'obbiettivo più vero: quel complicato arricchimento del lessico, per il quale, disponendo di sinonimi e affini desunti dalle varie fonti da cui lo scrittore credeva di poter attingere, dalla vantata « grassedo » del maccheronico

usciva una nuova retorica esaltante le imprevedibili variazioni stilistiche. Già s'è detto a proposito delle note marginali come l'autore esibisca nei suoi elenchi di sinonimi le molte possibilità del suo linguaggio; ma bisogna aggiungere che non solo nell'usufruire secondo l'opportunità della voce latina e latineggiante o di quella dialettale e volgare consiste la possibilità delle variazioni. Era genio di poeta o gusto di buon retore pure quello che faceva di volta in volta scegliere una parola piuttosto che la sua affine di diversa provenienza, e lo scrittore diceva infatti anche per la scelta di voci che hanno quasi l'aspetto di doppioni che essa « poëtis conceditur ad maiorem carminum decorem » (ivi, III, 227); ma il Folengo svelava soprattutto la sua sottigliezza di stilista nell'adattare al testo quella forma che più gli sembrasse espressiva, svolgendo liberamente i suggerimenti che gli venivano da parole scritte e parlate. Così se in un luogo gli basta *recontare* (ivi, VIII, 184), altrove, per puro gusto d'assonanze, ricorre a *recunctare* (ivi, X, 16: cuncta recunctat), e non si direbbe che a spiegare la serie « risus, risa, risaia et risarola » (ivi, VI, 279) basti ricondurre le singole forme alle loro origini latine e dialettali: questa serie di sinonimi, come numerosissime altre, indica piuttosto la ricerca dei diversi effetti che si potevano ricavare dalla parola trasferita nell'atmosfera del maccheronico. Atmosfera diciamo, e non colore, perché il colore viene sì direttamente dal dialetto sfruttandone anche le caratteristiche fonetiche e quelle deformazioni che in esso subiscono le corrispondenti parole italiane per mezzo di aferesi o di prefissi, di contrazioni o d'amplificazioni; atmosfera è quella che non s'intenderebbe senza pesare l'intervento continuo del poeta che nemmeno il suo dialetto — che pure si tenne come il più utile serbatoio di parole — volle trattare senza distinguervi ed eleggervi quello che meglio si adattava alla sua fantasia. Più addentro cioè della patina dialettale mantovana che conferisce la sua inconfondibile fisionomia al maccheronico folenghiano, va riconosciuta come essenziale al tono

poetico della lingua di Merlino Cocaio la interpretazione interessata e pure artisticamente distaccata che lo scrittore veniva a dare del suo vernacolo.

Alla bizzarria del Folengo e al suo genio di letterato piacque portare anche più avanti che non avessero fatto il Pulci e Lorenzo la caricatura di comiche deformazioni popolari: dove scrive *vaccario* (ivi, III, 66) ci fa dunque osservare « vaccario rusticus dixit pro viccario », come poi parlando delle messe di prete Jacopino scrive

tribus in saltis veniebat ad ite misestum (ivi, VII, 224);

altrove corrompeva un comunissimo proverbio così

cum sanctis noli scrizzare, proverbia dicunt (ivi, VIII, 351)

e coglieva a volo un *calpistrare* per calpestare (ivi, XIV, 34). Ma lo stesso adattamento latineggiante delle parole dialettali portava anche, e soprattutto, a rilevare l'immediatezza di un linguaggio vergine da sovrastrutture letterarie, e pure l'orecchio che ebbe finissimo guidava lo scrittore in questo lavoro: si pensi a *tampellare* e *chiocc*are (ivi, I, 105) usati per dire di un battere con grande rumore; *squaquarare*, per scialare (ivi, I, 121); *scagarare* che « proprie est amalantis » (ivi, III, 87); *smergolare* (ivi, III, 369), che è un chiamare lamentoso; *tambusare* (ivi, III, 372), battere violentemente; *spantegare* (ivi, IV, 139), aprire, diffondere; *sbaiaffare* (ivi, V, 11), gridare; *spernazzare* (ivi, X, 290), spargere, disperdere; *disquistillare* (ivi, XV, 68), mandare in frantumi; *smagazzare* (ivi, XXII, 202), schiacciare. Un non diverso compiacimento portò anche ad accettare *sgarraboldelli* (ivi, II, 434), per grimaldelli; *bachioccus* (ivi, IV, 187), nel senso di battaglio di campana e in quello traslato di stupido (ivi, II, 289), facendone derivare il verbo *bachioccare*, che « pro castronare aliquando ponimus » (ivi, XVIII, 257); *garlatones* (ivi, V, 334), accrescitivo di *garlettus*, garretto, il quale dà luogo anche a *sgarlatatus* (ivi, XIII, 106), azzoppato, « qui sine garletto zopegat »; *macagni* (ivi, XIV, 413), sputi catarrosi; *capelazzi* (ivi, X, 169),

vili, codardi; *baricocoli* (ivi, X, 470), testicoli; *tartufola* (ivi, XIX, 206), colpo, botta; *scarcossus* (ivi, XXI, 602), colui che « macer undique promulgat ossa, ut vecchiae ».

Così mentre può sembrare che lo scrittore sfrutti solo i dati offertigli da una parlata viva e non ripulita dal lavorio di letterati intesi a cancellare — come stava avvenendo all'italiano — tutto quello in cui fosse eccesso di colore, conferisce invece la nuova vita delle creazioni artistiche alle parole dialettali. E questo tanto meglio ci si chiarisce se si bada alla consapevole ricerca di quelle voci nelle quali ancora viveva l'immagine dalla quale erano nate: in *pirlare*, girare velocemente (ivi, II, 119) c'era l'idea della trottola (*pirla*); in *scapinare*, correr via velocemente (ivi, II, 160) l'idea dei calcagni (*scapin*), perché « qui fugit, monstrat garlettos, id est calcagnos »; in *stopinare*, tremare di paura (ivi, III, 155) l'immagine dello stoppino « quia deficiente oleo in lucerna, stopinus languens trepidat ». E così si dica di *rigolare*, rotolare (ivi, III, 375), da *rigola*, la ruota; *disnembolare*, dilombarsi (ivi, IV, 444) che addirittura è restare senza i lombi, « sine nembolo manere »; *morbezzare*, « luxuriare » (ivi, V, 273) che « a morbiezza descendit », cioè da morbido nel senso di effeminato; *sfronzare*, passar via veloce, da *sfronza*, fionda (ivi, X, 405: tali sfronzante roverso); *smazzolare*, che propriamente significa preparare un battuto (ivi, XIV, 154) dal mazzuolo che serve per quest'uso; *sbadacchiare*, sbadigliare, spalancarsi (ivi, XII, 111) in cui è il ricordo dell'arte dei cavadenti perché « sbadacchium » (ivi, XVII, 33) era il congegno usato dai cavadenti per tenere la bocca ben aperta; *smagonare*, buttar fuori, e più propriamente emettere dallo stomaco (*magon*) (ivi, XVI, 455). Ma non leggiamo anche che un poeta che non sa il fatto suo è uno *sbardelatus poeta* (ivi, XXIII, 222), cioè come un asino o un mulo che abbia perduto le « bardelle »? Del resto non per tutte le forme attinte dal dialetto il traslato ripugna all'uso della lingua letteraria, tanto che, se il maccheronico avesse goduto d'altra fortuna, non è assurdo pensare che la stessa lingua

dei letterati toscaneggianti potesse venirne rinsanguata. Citiamo alcuni esempi assia chiari: *trapolare* (ivi, I, 373), *se cantonare*, mettersi in un canto (ivi, III, 352), *se macchiare*, nascondersi (ivi, VIII, 410), *se stravaccare* (ivi, XI, 429), *sburlare*, urtare (ivi, XII, 8), *schiappare*, spezzare (ivi, XIII, 302: Schiappantur lapides, sbadacchiant rura nec herbae Se drizzare queunt, quoniam fugit humor ab illis, che è veramente un forte quadro del calore estivo), *pacchia*, che è il « mangiamentum stomachiter assumptum » (ivi, XIII, 367), col suo derivato *pacchiones*, « mandones » (ivi XX, 192), *magagnare* (ivi, XIV, 351), *gravidare* nel senso di gonfiare (ivi, XV, 142: sgombrat iter pelagi velum gravidante maestro), *incagnatus*, imbronciato (ivi, XV, 161), *sparpagnare oculos*, guardare attentamente qua e là (ivi, XV, 302), *inculare* andare all'indietro (ivi, XV, 370), *sbrocare foliis*, sfrondare (ivi, XV, 384), *incarognatus in amore puellae* (ivi, XVI, 323), *sgrafegnare* (ivi, XVII, 22), *boazzos*, cioè « homines insanos et ferinos » (ivi, XX, 175), *sorbottum*, sorso (ivi, XIII, 320), *distiticare ventrem* (ivi, XXIII, 233), *strapozzare*, sommergere (ivi, XXIII, 309).

Se s'insiste dunque sull'importanza avuta dal dialetto nella formazione del maccheronico è specialmente perché le astrazioni che sono proprie d'una lingua dotta erano, si può dire, sconosciute al dialetto, il quale possedeva invece in abbondanza quelle figurazioni dirette della vita quotidiana, dei piccoli e grandi fenomeni della natura e del lavoro, dai quali la metafora scaturisce diretta con un colorito tra affettuoso e scanzonato che rispondeva ben meglio delle forzature e delle truculenze care ai maccheronici padovani al fondo idillico della fantasia del Folengo. In realtà per arrivare all'espressione originale e viva basta al nostro scrittore anche l'accentuazione più forte di usi propri della lingua letteraria, come dove al consueto « ruminare », detto di chi riflette pensieroso, sostituisce l'insolito *masticare*:

> Baldus et hanc tacitus novitatem masticat omnem
> (ivi, XVIII, 298),

che è commentato dalla nota: « masticare per metaphoram saepenumero ponimus pro diligenter considerare; unde Sallustius: Omnia fantasticabiliter masticanda sunt ». Altrettanto a proposito delle novità che fanno pensoso Baldo non dice il poeta che è bene lasciare le cose note per l'ignoto, ma attingendo dalla corposa immaginativa popolare fa dire a Falchetto che

> cernere... novas magis est laudabile cosas
> quam numquam propriae terrae lassare pagnoccam
> (ivi, XVIII, 295-96).

Questa freschezza d'espressione si dà dappertutto, anche nelle parti in cui la narrazione più langue e si dilunga. Non si leggono infatti nei libri più felici la battuta sulle tenebre tanto fitte che si taglierebbero col coltello,

> quod cum cortello posses taiare tenebras (ivi, XXIII, 190),

o la sentenza sulle difficoltà che s'incontrano alla fine di un'impresa:

> difficilis semper fit scortegatio caudae (ivi, XXIII, 12),

o l'immagine di chi si volge indietro e somiglia a un ritratto dell'Agnus Dei

> atque agnusdeos faciebat saepe caminans (ivi, XXIII, 208).

In queste figure i termini distanti si trovano improvvisamente accostati, e il senso di comicità consiste nella novità dell'accostamento, non cerebrale ma di una naturalezza tale che quasi ci sorprendiamo di non aver mai saputo vedere con i nostri occhi quello che ci fa vedere il poeta. Ed è sempre una carica grande di colore che ci tiene ammirati: quasi, per esempio, che il colorito verbo *trampinare* non bastasse per descrivere il trotterellare dell'asino, appare questo indimenticabile quadretto che, oltre il somarello, mette in scena la massaia che svelta svelta taglia le lasagne:

> Is portantino passu trampinat asellus,
> parens foiadas pedibus taiare minutim:
> tichi tich et tichi toch resonat per mille lapillos (ivi, XX, 72-74).

Per sincerarsi di questa assidua presenza dell'immaginativa dialettale nelle *Maccheronee* potrebbero anche bastare, per un primo spoglio, le indicazioni date nella Toscolana dalle avvertenze marginali: dove infatti leggiamo « proverbium » o anche talvolta dove sta l'avvertenza « notandum » non si tratta per lo più di veri proverbi ma di questi detti che o desunti dall'uso vivo del popolo o inventati secondo i modi dell'immaginazione popolare, vengono innalzati a senso artistico nel controllato e ben calcolato linguaggio di Merlino, che può sì indulgere a qualche punta concettosa, ma che per questa via raggiunge quasi sempre la poesia perché quei modi di dire non sono pure parole, ma parole che esattamente traducono il suo modo di vedere la realtà fuori dalle trite idealizzazioni letterarie. Non può Baldo, quando non è ormai più il simpatico protagonista delle avventure cipadensi e mantovane ma un eroe impegnato in troppo astruse imprese, venire paragonato a un sudicio maiale, senza che nello scrittore ci sia l'intenzione di avvilirlo?

> Numquam porcellus fango formosior exit
> ut tunc exivit Baldus non absque fadiga,

è detto nella descrizione dell'inseguimento di Megera (ivi, XXIV, 253-254), e, non sembri ironia fuori di posto, Baldo anzi che perdere dignità riacquista per un attimo ancora il suo prestigio, perché, come commenta il poeta

> ista fadiga... est animosis grata guereris.

Ma si pensi pure a un momento di fantasiosa comicità: a Fracasso che all'Inferno è assalito dalle anime che gli entrano nelle orecchie e nelle nari e lo fanno sternutire e scuotere il capo. Allora

> ... cunctis examen apum sua testa videtur,
> murmure quae leni stippantur circa foramen.
> Vel potius Fracassus erat velut annosus bos
> cuius sbercigeros oculos plenosve povina
> rodere contendunt moscones atque tavani,
> quos ut discazzet saepissime scossat orechias,
> sed quo plus scorlat, redeunt plus morsibus illi
> (ivi, XXIII, 363-69).

Già bello di per sé, il quadro del vecchio bue acquista un valore che va ben oltre il pittoresco e tocca, senza smancerie, una sua intensità sentimentale per il particolare degli occhi cisposi e pieni di muco bianco che sembra ricotta. Anche questa volta il verismo antiletterario del dialetto ha agito come stimolo prezioso; ma non con le fonti dialettali si spiegherebbe la poeticità del quadro, che così com'è ci rivela uno degli aspetti più personali della fantasia di Merlino.

(*Continua*).

ETTORE BONORA.

NOTA. Nel sèguito di questo studio, che verrà pubblicato nel prossimo fascicolo, è illustrato il processo di chiarificazione che portò dalla fase sperimentale della Toscolana alla maturità artistica della Cipadense e della Vigaso Cocaio. Sull'esame della lingua dell'ultima redazione delle *Maccheronee* è quindi fondata una caratterizzazione sintetica delle intenzioni e dei risultati della poesia folenghiana, avendo riguardo sia a ciò che essa ebbe di genialmente personale sia a ciò che l'accosta al clima culturale nel quale nacque.

VARIETÀ

UN FRAMMENTO INEDITO DI LETTERA ALFIERIANA

Nella raccolta di *Lettere edite e inedite di Vittorio Alfieri* (Torino, Roux, 1890), curata da Giuseppe Mazzatinti, c'è una lettera alfieriana a Melchiorre Cesarotti in data 25 aprile 1796 (n. CCXVII, pp. 294-95). La lettera era apparsa, per la prima volta, nell'*Epistolario di M. Cesarotti* (Pisa, Molini e Landi, 1813, t. IV, pp. 5-6) e quindi era stata ristampata, tale e quale, in *Lettere del conte V. Alfieri mancanti nell'edizione fiorentina dell'anno 1864 per Felice Le Monnier* (Firenze, Civelli, 1874, n. V, p. 10) e in *Venticinque lettere di V. Alfieri mancanti nelle tre edizioni fiorentine degli anni 1853, 1861 e 1864 per Felice Le Monnier* (Faenza, Marabini, 1874, n. XXIII, pp. 28-29). Dalla raccolta del Mazzatinti la lettera è poi definitivamente passata nel volume delle *Lettere di Vittorio Alfieri* (Torino, Paravia, 1903, n. CCXLIII, p. 244) che fa parte dell'edizione completa delle opere alfieriane ristampate nel primo centenario della morte del poeta. L'originale è sempre rimasto ignoto e il testo della lettera pertanto si è trasmesso fino ai giorni nostri così come fu letto nell'*Epistolario* del Cesarotti. Nessun sospetto ha turbato la quiete dei successivi editori presentandosi il documento conchiuso in se stesso, plausibile insomma. Si poteva tutt'al più notare che l'Alfieri, nel rispondere al Cesarotti, sorvolava sopra una questione delicata, propostagli dal suo corrispondente, quale l'opinione sua intorno alle recenti « tragedie reali » (con allusione ai fatti di Francia) e alle idee democratiche in rapporto a quelle « tragedie » (« Che fa la vostra Musa?... Non vorrei che lo spettacolo di tante t r a g e d i e r e a l i v'avessero fatto abborrire per sempre la vostra favorita Melpomene... N o n s o s e l e v o s t r e i d e e s i a n o t u t t a v i a d e m o c r a t i c h e ; so bene che il pubblico vi terrà sempre per uno dei maggiori Aristocrati di Parnaso, e il Tiranno della scena Italica », *Al Sig. Conte Vittorio Alfieri*, in *Epistolario*

di M. Cesarotti, cit., IV, pp. 4-5). Ma perché non attribuire a svogliatezza oppure a deliberata discrezione il silenzio dell'Alfieri su questo argomento? Perché congetturare senz'altro una lacuna nel testo messo a stampa, una soppressione illecita? Vero è piuttosto che la lettera del Cesarotti, a parte gli interrogativi esposti, voleva essere soprattutto una presentazione della Isabella Teotochi al poeta (« ... Non può certamente riuscirvi nuovo il nome della Contessa Isabella Teotochi, fu Marini... ») e che la risposta dell'Alfieri, a questo proposito, risultava del tutto esauriente nel testo venuto alla luce. Sarebbe ingiusto perciò rimproverare ai vecchi editori l'assenza d'ogni dubbio e la loro fedeltà alla raccolta cesarottiana. Anch'io del resto, sottrattosi sinora ad ogni ricerca l'autografo, non avrei né diffidato né diversamente proceduto se un caso fortunato non mi avesse permesso di surrogare impensatamente l'originale non reperito e di ricuperare così quella parte della lettera alfieriana (proprio la risposta a quegli interrogativi) che era, come s'è detto, difficilmente supponibile e che invece riemerge ora, alla prova dei fatti, come davvero esistente.

Un catalogo della Libreria Antiquaria L. Banzi (*Autografi, Libri, Manoscritti*, Bologna, dicembre 1953), segnalatomi dall'amico Pietro Cazzani, direttore del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti, mi ha rivelato, infatti, un « pezzo » assai curioso, illustrato da questa didascalia:

ALFIERI VITTORIO — Bozza di stampa di una lettera aperta diretta all'ab. Cesarotti, datata: Firenze 25 Aprile 1796.

Questa bozza è una « Prova unica » com'è scritto a penna di mano dell'Alfieri, probabilmente. Non fu mai pubblicata. Infatti la lettera fu edita solo parzialmente nell'« Epistolario » (pubbl. a cura del Mazzatinti, 1897, Torino, Roux, N. 217).

La seconda parte, stralciata dall'Epistolario, esprime in sintesi il pensiero politico del grande Trageda. La parte omessa nella bozza è circondata da un segno a penna con a fianco la lettera: a. Il nome del destinatario (« All'Ab. Cesarotti ») non appare nello stampato, è scritto a penna in cima alla pagina e la calligrafia sembra quella del Cesarotti (Mi pervenne infatti insieme ad un intero carteggio autografo del Cesarotti). Le righe soppresse sono 16. In esse l'Alfieri dichiara la sua idolatria per la libertà « e abborrimento maniato per tutti i Tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producano »; distingue il popolo dalla plebe, i liberti dai liberi, concludendo: « ... credo d'essere rimasto libero per lo meno quanto io era per l'addietro, e forse alquanto più degno di esserlo ».

Assicuratomi il documento, mi è agevole ora illustrarlo rapidamente, correggendo alcune inesattezze del catalogo e aggiungendo qualche dato non superfluo, e quindi utilizzarlo per integrare la lettera riconducendola alla sua primitiva e autentica redazione.

Si tratta di un foglio unico (cm. 24 × 18,5) impresso solo nel retto. Porta in testa il nome del destinatario (*All'Ab. Cesarotti*) scritto a penna, ma la mano non è quella del Cesarotti, bensì quella di Giuseppe Barbieri discepolo e fedele amico del Cesarotti, suo successore nella cattedra padovana, erede dei manoscritti cesarottiani e curatore dell'*Epistolario* del maestro (1). Il testo a stampa, se si tengono d'occhio i caratteri e il modo della composizione, si rivela manifestamente come bozza della lettera alfieriana secondo l'edizione dell'*Epistolario* cesarottiano già citata (pp. 5-6 del t. IV). Ma se si guarda poi alla contenenza, ci si accorge che il testo della bozza è solo per metà identico a quello apparso a stampa e ufficialmente noto (da « Padron mio stimatissimo. Per mezzo del Sig. Cav. Pindemonte... » a « ... ch'ella si ricordi di me »), in quanto ha un proprio autonomo prolungamento che nell'edizione è stato soppresso. Questo frammento clandestino è interamente circondato da un segno a penna e affiancato da una lettera (a) che ne suggerisce l'espunzione. Segno e lettera a me sembrano tracciati con lo stesso inchiostro che in fondo alla bozza ha anche annotato: « Prova unica ». Questo secondo intervento a penna non sembra da attribuire alla mano di Giuseppe Barbieri. Certo è da escludere che si tratti di quella dell'Alfieri, come sostiene, sia pure dubitativamente, la didascalia del catalogo. Dopo la parte inedita, fuori dei limiti tracciati dalla penna castigatrice, la bozza si conclude con la stessa formula di congedo (« Tal ch'io sia, son suo ») che nell'edizione suggella la prima parte della lettera senza soluzione di continuità. Altro non c'è da dire per l'aspetto esterno del documento (2). Incerta ne resta la provenienza (3).

---

(1) Così mi assicura Marco Pecoraro che ringrazio per avere confrontato, unitamente a Ireneo Danieli, bibliotecario del Seminario Vescovile di Padova, autografi del Cesarotti e di Giuseppe Barbieri.

(2) Nella bozza ci sono, rispetto al testo a stampa, due lievi differenze (*r.* 5 la bozza dopo *Venezia* ha virgola, mentre l'edizione ha punto e virgola; r. 6 *che ella*, ediz. *ed Ella*).

(3) Il libraio Banzi, da me sollecitato a fornire indicazioni più precise sulla provenienza del documento, si è limitato a scrivermi: « Del Cesarotti ho parecchie

In quanto alle ragioni della soppressione, direi che non è difficile rintracciarle in un criterio opportunistico di prudenza politica. Il frammento incriminato, infatti, è piuttosto esplosivo, e in ogni caso tale da non riuscire gradito a spiriti tiepidi e tranquilli oppure a censori ufficiali particolarmente zelanti. Chi poi sia stato a intervenire direttamente, è difficile sapere. Potrebbe anche essere stato lo stesso Cesarotti, se l'*Epistolario* fosse stato messo in composizione quand'egli era ancora in vita; o il Barbieri, che curò personalmente i volumi delle lettere cesarottiane dal principio alla fine. L'edizione fiorentina delle opere del Cesarotti fu iniziata alcuni anni prima che il loro autore morisse (*Opere dell'abate Melchiorre Cesarotti Padovano*, Firenze, Molini e Landi, 1800 sgg.), ma i tomi dell'*Epistolario* apparvero tutti postumi. Nella presentazione di questi tomi *Al colto pubblico italiano* (*Epistolario*, cit., t. I, 1811, pp. III sgg.) è detto per altro: « Pubblichiamo finalmente i due primi volumi dell'Epistolario dell'Ab. Cesarotti, ritardati senza nostra colpa... ». Questa avvertenza degli editori, anche se relativa ai primi due tomi mentre la lettera alfieriana è nel terzo, rende non del tutto infondata l'ipotesi che lo stesso Cesarotti abbia provveduto di persona all'allestimento iniziale del suo *Epistolario*. Ma è più probabile che la responsabilità ricada sul Barbieri, indicato nella citata presentazione come la « persona a cui l'Autore morente legò e raccomandò i suoi mss. » e come colui dal quale tutte le lettere del Cesarotti « sono state poste insieme » (*Epistolario*, cit., t. I, p. V). Se l'intervento sulla bozza fu del Barbieri (interamente suo o in qualche modo suggerito precedentemente dal Cesarotti), la ragione della soppressione andrà ricercata particolarmente nel desiderio di non suscitare irritazione o sospetto, con un frammento che rinnovava gli audaci e pericolosi accenti del misogallismo alfieriano, nell'« Altezza Imperiale Eugenio Napoleone di Francia, Vicerè d'Italia e Principe di Venezia » a cui con grande devozione è dedicata la *Orazione detta nei funerali dell'ab. Cesarotti* dello stesso Barbieri (1) e a cui tanto il Cesarotti che il suo disce-

---

lettere, molte indirizzate all'Olivi, e varii scritti. S'Ella vorrà, ne farò una precisa descrizione. *Il documento alfieriano era appunto fra queste carte cesarottiane ch'io acquistai anni fa da un libraio milanese* ». Non mi è poi riuscito sapere altro, né ho ricevuto la promessa descrizione.

(1) Cfr. *Epistolario di M. Cesarotti*, cit., t. VI, 1813, pp. 1 sgg. (numerazione propria).

Mi 26. Cesarotti

DEL C. VITTORIO ALFIERI

PADRON MIO STIMATISSIMO

Per mezzo del Sig. Cav. Pindemonte rispondo alla gentilissima sua, recatami dalla Sig. Contessa Teotochi. Già da gran tempo io conosceva la predetta Signora per fama, come uno dei principali ornamenti di Venezia, che ella ha senza dubbio fatto cosa gratissima a me d. procurarmi la sorte di conoscerla di persona. Non così sarà poi dell'aver fatto conoscere me ad essa, stante che io sono ora più che mai selvatico: per lo più taciturno, talvolta disputatore frenetico, e a l ogni modo rozzo e spiacevole sempre. Conoscendomi tale mi fo poco veder dalla gente. Le sono con tutto ciò molto grato ch'ella si ricordi di me. Quanto a ciò ch'ella mi accenna in fine della sua, desiderando sapere se le mie opinioni siano tuttavia democratiche, dirò che la libertà essendo stata sempre per me un bisogno del cuore e della mente e non mai una leggerezza di moda, sono rimasto invariabile su tal soggetto. Idolatria per essa, e abborrimento maniato per tutti i Tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producano. Ho imparato bensì da queste tante vicende a discernere il *popolo* dalla *plebe*, ed i tanti *liberti* dai pochissimi *liberi*. Con queste due distinzioni chiaramente collocate nel mio intelletto, credo d'esser rimasto libero per lo meno quanto io era per l'addietro, e forse alquanto più degno di esserlo. Tal ch'io sia, son suo.

Firenze di 25 Aprile 1796.

VITTORIO ALFIERI.

Prova unica.

polo dovevano riconoscenza per la graziosa protezione e per l'insediamento in cattedra (1). Se poi l'intervento risale invece alla censura (e anche agli impedimenti posti da questa potrebbero avere alluso gli editori nel lamentarsi del ritardo involontario), più che al misogallismo, che pure costituisce implicitamente la sollecitazione interna dello sdegno dell'Alfieri quale si manifesta nel frammento espunto, è da supporre che gli occhi dei revisori si appuntassero sullo spirito eccessivamente libertario, in senso generale, delle proposizioni alfieriane, allo scopo di tutelare l'autorità del governo francese ormai scarsamente popolare in Italia negli anni in cui si preparavano e si stampavano i tomi dell'*Epistolario* cesarottiano (2). Soprattutto potevano preoccupare i significati polemici deducibili dall'espressione: « abborrimento innato per tutti i Tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producano », interpretata in senso antinapoleonico (3).

E infine non è da scartare l'ipotesi che il taglio sia stato eseguito per desiderio o volontà della contessa d'Albany oppure del Caluso, a cui lo stesso Alfieri aveva affidato la

---

(1) « Sin da quel giorno che V. A. I. si è degnata di nominarmi alla Cattedra di quel grandissimo uomo, ch'or non è più, autenticando solennemente i preziosi titoli della sua letteraria paternità verso di me, e della mia cordial figliuolanza verso di lui... »; « E avendo io per consiglio del cuore prescelta a soggetto la bontà singolare dell'illustre defunto, mi credo far cosa grata a quell'ombra immortale, e certo fo cosa a universale consenso giustissima intitolando a Voi, che fate più bella sedere in soglio la Bontà, e che tanta ne avete dimostro col padre mio, e tanta pure inverso di me, Principe adorato da tutti i buoni, ornamento e tutela del fortunato Regno Italiano », *Orazione detta nei funerali ecc.*, cit., pp. III e IV-V.

(2) Per i rapporti tra l'edizione delle opere postume dell'Alfieri e la censura toscana, cfr. A. De Rubertis, *L'opera di V. A esaminata dai censori toscani*, in *Archivio Storico Italiano*, serie VII, vol. XVII, 1932; per i particolari relativi all'opposizione fatta dai censori al volume delle *Commedie* (vol. IX delle *Opere postume*, Firenze, Piatti, contenente: *L'Uno*, *I Pochi*, *I Troppi*), ritenute pericolose perché « dirette a vilipendere l'Autorità sovrana » e pertanto giudicate « difettose in politica », cfr. F. Forti, *Introduzione* all'ediz. nazionale delle *Commedie*, Asti, 1953, vol. I, pp. XXXVIII-XXXIX.

(3) Varrebbe la pena, una volta nato il sospetto di opportunismo editoriale da parte del Barbieri e forse da parte del Cesarotti stesso, prendere lo spunto dalla mutilazione di cui stiamo discorrendo per rivedere l'edizione 1800-1813 delle opere cesarottiane, e particolarmente dell'*Epistolario*, sulla scorta di tutti gli originali reperibili, allo scopo di rivelare altre eventuali e consimili operazioni epurative. Una casistica sufficientemente ricca, in questo senso, potrebbe essere ben più significante delle mie ipotesi provvisorie e potrebbe illuminare definitivamente i retroscena di quella edizione, identificando l'ampiezza e la direzione dei tagli o dei restauri e precisando quanto, di quell'opera castigatrice, sarà da attribuire all'autore e al suo interprete affezionato oppure ai censori direttamente.

tutela della stampa postuma d'ogni suo scritto (1). Non è impensabile, infatti, che la « prova unica » sia stata appunto destinata dagli editori a coloro ai quali spettava approvare o meno la pubblicazione e la diffusione di un documento privato e confidenziale del poeta. In questo caso, pur non mutando sostanzialmente la ragione dell'intervento, la quale resta in ogni modo d'ordine politico, il fatto non andrebbe più riferito ai criteri con cui il Barbieri curava, con o senza il consenso del Cesarotti, l'edizione dell'*Epistolario* del maestro oppure alla revisione della censura, ma rientrerebbe piuttosto, come episodio particolare, nella storia complicata e infelice dell'epistolario alfieriano così frequentemente sottoposto, per motivi diversi, a soppressioni e riduzioni di vario genere (2).

Gli elementi a disposizione non mi sembrano autorizzare una scelta risolutiva tra le ipotesi avanzate. Può anche avere agito la concordanza d'un medesimo prudente intendimento sia presso gli amici dell'Alfieri che presso il curatore dell'*Epistolario* del Cesarotti e i suoi revisori. Non rimane pertanto altro da fare, a questo punto, che pubblicare integralmente la lettera tanto discussa, avvertendo che il corsivo mette in evidenza il frammento ricuperato:

All'ab. Cesarotti
del C. Vittorio Alfieri

Padron mio stimatissimo. Per mezzo del Sig. Cav. Pindemonte rispondo alla gentilissima sua, recatami dalla Sig. Contessa Teotochi. Già da gran tempo io conosceva la predetta Signora per fama, come uno dei principali ornamenti di Venezia; ed Ella ha senza dubbio fatto cosa gratissima a me di procurarmi la sorte di conoscerla di persona. Non così sarà poi dell'aver fatto conoscere me ad essa,

---

(1) Cfr. *Ultime volontà di Vittorio Alfieri, esposte e raccomandate alla contessa d'Albany*, in *Vita scritta da esso*, ediz. nazionale, a cura di Luigi Fassò, Asti, 1951, pp. 308 sgg. (particolarmente: « Solamente pregherò che, stampandole, si faccia dirigere da persona dotta, intelligente ed amica, come l'Abate di Caluso... Ma se poi la Contessa d'Albany non avrà giudicato di fare stampare nessuna di queste Opere durante la vita sua, la scongiuro di non lasciare a chi che sia dopo la sua morte, ma di farle tutte assolutamente ardere in sua presenza, meno le *Satire*, il *Misogallo*, l'*Abele* e le *Rime*, parte seconda. E così parimenti farà ardere ogni qualunque altra mia composizione, scritto, o l e t t e r a che si trovasse, fuorché vi fosse scritto di mia mano: *Si serbi*, o *Si stampi* », p. 309).

(2) L. Caretti, *Per una nuova edizione dell'Epistolario alfieriano*, in *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 143 sgg. (ma soprattutto p. 144 n. 1 e relativi rinvii).

stante che io sono ora più che mai selvatico; per lo più taciturno, talvolta disputatore frenetico, e ad ogni modo rozzo e spiacevole sempre. Conoscendomi tale mi fo poco vedere dalla gente. Le sono con tutto ciò molto grato ch'ella si ricordi di me. *Quanto a ciò ch'ella mi accenna in fine della sua, desiderando sapere se le mie opinioni siano tuttavia democratiche, dirò che la libertà essendo stata sempre per me un bisogno del cuore e della mente e non mai una leggerezza di moda, sono rimasto invariabile su tal soggetto. Idolatria per essa, e abborrimento innato* (1) *per tutti i Tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producano. Ho imparato bensì da queste tante vicende a discernere il 'popolo' dalla 'plebe', ed i tanti 'liberti' dai pochissimi 'liberi'. Con queste due distinzioni chiaramente collocate nel mio intelletto, credo d'esser rimasto libero per lo meno quanto io era per l'addietro, e forse alquanto più degno di esserlo.* Tal ch'io sia, son suo.

VITTORIO ALFIERI.

Firenze di 25 Aprile 1796.

---

(1) La bozza reca « maniato ». Difendere « maniato » come neologismo alfieriano (supponendo un « maniato » da « mania », come « sensato » da « senso ») mi è sembrato temerario senza nessun altro esempio. In un primo tempo avevo corretto « maniaco », pensando al « gridai quasi maniaco » della *Vita* (ediz. cit., p. 188), ma non me ne sono persuaso. Mi ha indotto alla correzione adottata, un altro « aborrimento innato » che è nella *Vita* (« mi quadruplicava l' a b b o r r i m e n t o i n n a t o ch'era in me per codest'arte burattinesca », ediz. cit., p. 48). Interessante è osservare che l'espressione « abborrimento innato » (introdotta in una pagina della *Vita* la quale, come la lettera al Cesarotti, muove da sentimento antifrancese) appare solo nella redazione seriore della *Vita* (cioè si introduce nel rifacimento al quale l'Alfieri cominciò a pensare seriamente proprio nell'anno 1796) e non in quella più giovanile. Nel ribadire, da ultimo, il proprio ideale e coerente ritratto, l'Alfieri insisteva sempre nella genuità e antica germinazione dei suoi sentimenti fondamentali. Anche l'aggettivo epiteto « innato », riferito all'odio per i Tiranni (sotto lo stimolo misogallico), rientra esattamente nei termini di quell'estrema autodefinizione. E tutto il frammento, ora ricuperato, acquista il valore di un'interessante testimonianza da far rifluire nel cerchio degli affetti e delle emozioni onde prese le mosse la seconda stesura della *Vita* e s'avvivò l'intento polemico delle *Commedie* (nel caso nostro: *I Troppi*, sopra le altre).

LANFRANCO CARETTI.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANTONINO PAGLIARO. — *Saggi di critica semantica.* — Messina-Firenze, Casa ed. G. D'Anna, [1953], pagine XVI-382.

Per *critica semantica* il P. intende quella forma di indagine, la quale « porti tutta la sua attenzione sul nesso fra il significante e il significato, per accertarne la legittimità », e attingere così a quella determinazione più storicamente precisata del rapporto, e pertanto più obbiettivamente valida, che è la mira di ogni lettore non ingenuo né frettoloso. Tale critica si appunta, si capisce, soprattutto « sul significante, nei diversi gradi in cui l'esprimere si dispiega », come su quel termine del rapporto, che solo si presenta a prima vista come un « dato positivo », e quindi come materia passibile di una elaborazione scientifica e capace in qualche misura di offrire risultati certi, « in limiti che sono subordinati alla comunione del sentimento e del gusto ». Non è il luogo qui di esaminare i presupposti teorici più generali di una siffatta impostazione di metodo; il che ci porterebbe ad affrontare un problema più strettamente filosofico, che esula dalla nostra competenza e al quale confessiamo di attribuire, per quel che ci riguarda, un interesse non più che marginale. Il metodo ci interessa come tale, alla stregua di un qualsiasi procedimento empirico di ricerca, da valutarsi prescindendo dalle sue implicazioni sistematiche, nella sua efficacia strettamente funzionale. Considerata da questo punto di vista, la critica semantica del P. si definisce come un'« analisi di forme linguistiche », intesa a « guadagnare ad esse valori più veraci nei confronti di quelli assunti dalla tradizione e dalla comune opinione »; si risolve insomma in una lettura di testi sorretta dalla necessaria disciplina filologica. Affiancandosi, pur senza confondersi con esse, a una serie ormai abbastanza estesa di esperienze analoghe — di linguisti, che s'accostano con la loro preparazione specifica allo studio dei documenti letterari (da Spitzer ai nostri Devoto e Schiaffini e Terracini), nonché di filologi esperti di linguistica e stilistica (da Parodi e Barbi fino a Contini e ai più giovani) —, la tecnica semantica ha per noi una validità non dissimile (e tutt'al più caratterizzata da un'esigenza di più stretto rigore razionalistico) da quella che inerisce alle altre tecniche ora mentovate: tutte occasioni e strumenti (occasioni singolarmente

favorevoli e strumenti di non comune sensibilità), utili a riportare l'esame del testo alla sua situazione storica più genuina, sottraendolo all'arbitrio delle interpretazioni impressionistiche ed estetizzanti. Il che importa anche che esse tutte acquistano, a nostro parere, una validità piena solo in quanto tendono (e di fatto tendono sempre) a superare il loro presupposto astrattamente formale e a dialettizzarsi, confluendo in quella considerazione storica integrale del documento, nella quale poi propriamente consiste e si esaurisce la critica senza aggettivi.

Purtroppo non è possibile in questa sede porgere al lettore un'idea adeguata, sia pure per approssimazione, di un libro, quale è questo, estremamente suggestivo e fertile di discussioni, e in cui una personalità di studioso così spiccata e originale si rivela in una luce singolarmente felice, nell'armonico confluire di tutte le sue doti: una dottrina estesa con uguale attenzione ai campi più diversi e dovunque aiutata da un eccezionale rigore filologico, un ingegno logico sottile e acuminato fino a rasentare a volte il sofistico, una sensibilità dei problemi storici e culturali vasta e insieme complessa, che a tratti sembra richiamarsi alle origini romantiche della nostra cultura moderna. La materia del libro si dispiega invero, con sicura padronanza e signorile disinvoltura, in un orizzonte di gran lunga più esteso di quello che più propriamente appartiene agli interessi ben circoscritti del nostro *Giornale*. Sicché esulano del tutto, per esempio, dai confini prescritti alla presente recensione proprio quei saggi sui poemi omerici (per non dire degli altri su Eraclito o su Virgilio), nei quali sembra a noi che il P. raggiunga i suoi risultati di maggior respiro. Qui infatti, in sede di ricostruzione di un mondo arcaico, dove allo studioso si palesa la necessità di una tecnica tutta indiziaria analoga a quella di cui si giova l'archeologo, l'indagine semantica opera nella sua cerchia più appropriata ed esercita la sua funzione più pertinente, porgendosi come criterio strumentale particolarmente utile per la definizione di un sistema culturale.

Nei saggi attinenti al mondo romanzo, che qui soli possono essere descritti e discussi, l'orizzonte della ricerca senza dubbio si restringe, fino a contrarsi talora nei limiti di una minuta indagine testuale o dell'interpretazione di singoli luoghi controversi. E tuttavia la scelta stessa dei problemi e il modo dell'indagine non si esauriscono mai in un interesse meramente erudito; si riportano sempre ad un'esigenza interpretativa più vasta, che impegni in maggiore o minor misura il gusto, la sensibilità e soprattutto l'intelligenza storica del lettore. Ciò accade perfino nella trascrizione di due inedite *Formule di confessione meridionali in caratteri greci*, presumibilmente trecentesche (in prosa e siciliana la prima, da un codice di Grottaferrata; ritmica e calabrese la seconda, da un manoscritto dell'Ambrosiana); dove, oltre la novità del ritrovamento in sé e l'apporto dell'attentissima indagine tecnica e linguistica, ci sembran notevoli soprattutto

le pagine intese a inquadrare e valutare i documenti singoli in uno schema più vasto di storia della religiosità e del costume, riportandoli, nella loro origine più remota e nel processo ricostruibile solo a grandi linee della loro trasmissione, a quel clima di « ardore confessionale, che si estese a tutta l'Italia a partire dal sec. XII ed ebbe sanzione ecclesiastica nel quarto concilio lateranense del 1215 ».

Ben altrimenti complesso, ed esemplare forse fra tutti per la saldezza e l'equilibrio della struttura, è naturalmente l'altro saggio dedicato al *Cantico di Frate Sole*, che è senza dubbio il più importante contributo alla non facile intelligenza del testo francescano dopo l'opera, che rimane fondamentale, del Benedetto; anche se sia destinato a suscitare negli studiosi non poche riserve, proprio per l'estremo rigore razionalistico con cui il P. applica il suo schema interpretativo ad una struttura linguistica dove l'elemento affettivo sembra a noi prevalere su quello logico. Attraverso una stringente analisi della formula « laudato si', mi Signore, per... », e una dimostrazione delle inevitabili aporie a cui conducono tanto la spiegazione tradizionale del *per* come un *propter*, in funzione causale, quanto la tesi del Benedetto, che lo assume come un *ab*, in funzione di agente; il P. affaccia la possibilità di una terza soluzione che elimini quelle aporie, intendendo il *per* nell'ambito del linguaggio liturgico, e precisamente rifacendosi al particolare valore che la preposizione ha nella formula del Prefazio, dove essa riecheggia il *διὰ* con il genitivo dei testi paolini e serve a determinare « l'oggetto immediato di un'azione diretta ad altro oggetto » (in questo caso, le creature, *attraverso le quali*, *nel lodare le quali*, si esprime la lode dei fedeli al Creatore). La proposta di riportare la formula del Santo al linguaggio della liturgia ci sembra acutissima e, nel suo assunto iniziale, del tutto persuasiva; come quella che si richiama a una delle componenti fondamentali, e forse alla più importante, della cultura storicamente determinata dell'Assisiate, quale si rivela anche negli opuscoli latini. Ma sarà da credere poi che il Santo s'appropriasse il nesso sintattico paolino, come vuole il P., nel suo significato originario e quasi tecnico; o non è invece più probabile che egli l'assumesse con tutta l'ambiguità semantica che esso doveva comportare ormai dopo un uso secolare nella coscienza dei fedeli, oscillante fra un valore di medianità, già presso che obliterato, e un valore strumentale o addirittura causale? Sta di fatto che già i più antichi lettori del cantico francescano ci offrono testimonianze discordi e contraddittorie per quanto riguarda l'esatta interpretazione del rapporto logico espresso in quella formula, e solo concorrono tutti nel sottolineare il carattere rigidamente teocentrico della laude (che è esaltazione anzitutto del Creatore, e solo subordinatamente delle creature, come manifestazione visibile del suo operare, assai più e assai meglio, a mio parere, che non come tramite oggettivo della lode). D'altro canto la tesi da lui accolta conduce il P.

a rompere l'unità del cantico e a considerare come cronologicamente distinte e dettate in una diversa situazione psicologica le due lasse finali del perdono e della morte, nelle quali il *per* tornerebbe ad avere valore causale. Un identico modulo formale sarebbe stato adoperato cioè dal Santo successivamente — ma nella linea di un discorso che nella mente del suo autore costituiva senza dubbio un organismo unitario, qualunque sia l'attendibilità che da parte nostra si voglia riconoscere alle testimonianze del resto non concordi della tradizione leggendaria sulle varie fasi della sua composizione — per esprimere due rapporti logici profondamente diversi: il che non convince, e ci riporta alla necessità di escogitare una soluzione del problema, meno consenquenziaria e più elastica, rimanendo intatta l'importanza della proposta che il P. avanza riguardo alla genesi storica del modulo sintattico, che costituisce la chiave per l'interpretazione del componimento.

Assai complesso e denso di problemi di varia natura, testuali, letterari e storici, è l'altro saggio sul *Contrasto di Cielo d'Alcomo*. Il linguista vi ritroverà l'analisi più larga e sistematica, e insieme la più rigorosa e persuasiva, di tutti gli elementi che concorrono a determinare la precisa fisionomia linguistica e stilistica del testo, e che, secondo il P., « collimano nel designare l'area meridionale calabro-siciliana, e in particolare la messinese, come luogo di origine del componimento ». Il filologo dovrà tener conto delle proposte acutissime di correzione congetturale, numerose e convincenti (basti citare quella di *a mmari*, invece di *à 'm Bari*, al v. 23; e l'altra *di santo vattiu*, invece di *Matteo*, al v. 126). Lo storico della cultura e della letteratura terrà in considerazione soprattutto i nuovi argomenti addotti a sostegno della tesi, ormai difficilmente oppugnabile, dell'origine e della natura giullaresca del contrasto, nonché l'analisi sottile delle due componenti e dei due piani linguistici, quello aulico e quello mediocre, in cui si articola la struttura formale del discorso. Meno persuade, a prima vista, l'altra ipotesi relativa alla trasmissione orale del testo; ma a sostenerne la probabilità il P. adduce indizi tutt'altro che trascurabili. Il tema è tra quelli che hanno impegnato più a fondo, e in ogni suo aspetto, l'interesse dello studioso; il quale vi è ritornato anche in seguito con nuove ricerche rivolte a individuare nel mimo di Cielo « un anello fra la poesia di tradizione giullaresca e talune forme che avranno molta fortuna nella poesia popolare » (cfr. *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, I, 1953, pp. 19-44).

Per lo storico della letteratura italiana è di notevole interesse anche l'accurata e bene informata noterella su *Il Foscolo e la questione del digamma*.

Ma di gran lunga più importano i due studi di esegesi dantesca, nei quali meglio che altrove si avverte la ricca natura dello studioso e la sua capacità di risalire ogni volta dalla questione particolare

e tecnica ad una più vasta tematica culturale e letteraria. Qui l'indagine semantica, applicata ad un testo più strettamente poetico, coinvolge un nesso di problemi più denso e più arduo, e si propone come indagine critica, nella sua pienezza, di una situazione affettiva e fantastica storicamente determinata.

Nel saggio sul *Disdegno di Guido* a me sembra che l'analisi del P. approdi a un risultato da considerare senz'altro come definitivo. Nel famoso verso 63 del X dell'*Inferno*, l'avverbio *forse* va riferito a *mena* (e non a *ebbe*); e il nesso *ebbe a disdegno* è da considerare come una frase ellittica, in cui sia sottintesa, come era proprio della sintassi antica, la ripetizione del verbo *menare*, o di *venire*. Sicché tutta la frase sarà da intendere: ' mi conduce *forse*, se potrò arrivarci (e la cosa è tuttora incerta), da colei (Beatrice, la teologia), a cui il vostro Guido *ebbe a disdegno*, rifiutò, di essere menato (o di venire) '. Questa interpretazione è la sola che regga a un preciso esame degli elementi linguistici, e inoltre l'unica che renda conto di quell'uso del verbo al passato: *ebbe* (e non *ha*, come ci si attenderebbe logicamente, prendendo la frase *ebbe a disdegno* in funzione assoluta, anziché in funzione relativa ad un'azione sottintesa). Ed è chiaro che appunto nell'*ebbe* sta tutta l'ambiguità della risposta di Dante, il nodo dell'equivoco in cui cadrà Cavalcante, e di tutto l'episodio.

Altrettanto brillante e risolutiva, da un punto di vista formale, è l'interpretazione che il P. propone per l'altra disputata frase del poeta: *e 'l modo ancor m'offende* di *Inf.*, V, 102. L'inciso va riferito non alla relativa che immediatamente precede, bensì alla proposizione principale, intendendo: ' Amore, che trova rapido accesso in cuore gentile, prese costui della bella persona che mi fu tolta con la violenza, e il modo, l'intensità, di questo amore fu tale che ancora mi *offende*, mi vince '. L'interpretazione poggia da un lato sulla precisazione di uno dei valori semantici di *offendere*, nell'uso dantesco, per ' menomare, danneggiare '; dall'altro, e più, sull'esame delle concordanze e rispondenze interne di tutto il discorso di Francesca: « La proposizione relativa (*Amor*) *ch'a nullo amato amar perdona* risponde esattamente alla relativa della prima terzina (*Amor*) *ch'al cor gentil ratto s'apprende*, e in ambedue i casi la nozione espressa appare in funzione di giusticazione dottrinaria del rapporto d'amore. Ancora palese è la rispondenza, anch'essa sul piano dottrinario, fra le proposizioni principali *Amor... prese costui della bella persona* e *Amor... mi prese del costui piacer...* Infine si ha la rispondenza fra le due frasi *e' l modo ancor m'offende* e (*Amor*) *ancor non m'abbandona*, nelle quali si dichiara che il reciproco amore di una volta vive ancora colla stessa intensità nell'inferno ». In questa acuta dimostrazione della struttura simmetrica, formale e concettuale, del discorso di Francesca, mi pare che risieda il più valido argomento a favore della spiegazione che il P. preferisce. Anche se non mi sento di se-

guire il critico, là dove egli riallaccia il problema esegetico particolare a tutta un'interpretazione dell'episodio, ancora una volta orientata sulla scia delle letture romantiche, nel senso della pietà del poeta e della fatalità della passione nei due amanti, e cioè sottratta al preciso clima morale della *Commedia*. Non mi sento cioè di credere all'idea dell'amore che sopravvive oltre la dannazione; e penso che *offende* qui valga bensì ' danneggia ', ma con una precisa e forte accentuazione in senso morale (con allusione cioè alla pena che colpisce in eterno il peccatore), e non propriamente ' mi vince, mi lega '. Solo parecchi anni dopo aver composto il suo saggio, il P. seppe che già il Landino aveva, se pure in termini rigorosamente moralistici, interpretato nella stessa maniera la struttura sintattica del periodo dantesco in questione. Aggiungerò qui che l'identica interpretazione compariva già, assai prima, in Francesco da Buti, il quale, rimanendo fermo al principio di riferire il *modo*, anziché alla relativa, alla proposizione principale, dà poi di *offende* tutte e due le spiegazioni che qui si sono accennate, voglio dire sia quella morale, che a me sembra preferibile, sia quella diciamo così romantica che torna più gradita al P.: « il modo di questo amore, che fu disordinato e smodato... ancora offende me Francesca: prima m'offese nel mondo, che ne perdetti l'onestà e poi la vita corporale, e ancora m'offende, imperciò che ora ne perdo la vita spirituale, in quanto per questo sono dannata. Altrimenti si può intendere più leggermente: cioè, lo modo dell'amore che prese Paolo della mia bella persona fu tale che m'offese nel mondo, cioè m'innaverò e feritte il cuore, e così ancora m'offende, cioè m'innavera e ferisce avale, che l'amo fortemente ».

NATALINO SAPEGNO.

ATTILIO MOMIGLIANO. — *Ultimi Studi*. — Firenze, La Nuova Italia, 1954, pp. XII-184.

I capitoli di questi *Ultimi studi* nei quali riconosciamo lo stile critico più alto del Momigliano sono quei pochi su scrittori dei secoli passati — Poliziano, il Magnifico, Botero, Magalotti, Mazzini —, che idealmente meglio si collegano alle pagine raccolte negli *Studi di poesia*. Di fronte a questi classici, intorno ai quali la lunga familiarità ha fatto cadere le questioni secondarie per portare a quella serena lettura in cui restano con rilievo fortissimo solo i tratti essenziali d'una personalità e d'uno stile, non solo il discorso del critico ha una ferma e pacata sicurezza, ma si avverte che meglio tra loro si integrano i vari modi di un metodo, che solo a lettori inesperti sembra di poter registrare sotto la categoria di critica psicologica. Si veda nel saggio sul Poliziano come « l'estatico superamento della

realtà » venga spiegato col motivo della nostalgia, comune a molti poeti della Rinascenza, di una natura edenica: che è forse un troppo coraggioso scarnire l'ispirazione naturalistica dei poeti rinascimentali, un punto tuttavia ben saldo per tenere la poesia del Poliziano nel suo clima storico. Così nel saggio sul Magnifico sono con risolutezza individuate le tre vene, quella di disegnatore della realtà naturale, quella dello scherzo caricaturale e lubrico, quella della malinconia, e per il difficile accordo di così diverse ispirazioni è illuminata la sfuggente complessità dello scrittore e spiegato il respiro delle sue poche pagine di poesia vera. Ma della capacità del Momigliano di spiegare attraverso il tono e lo stile una personalità, la prova migliore è nel breve saggio sul Botero, la cui classica compostezza dà « l'impressione continua d'un pensiero maturo, circoscritto nelle sue vere proporzioni ed esposto senza né languidezza né enfasi, ma con una misurata dignità che è lo specchio di un costante dominio interiore ». Si ripensa, leggendo questa caratterizzazione della prosa del Botero, al saggio su *Lo stile del Sarpi* e alle due acutissime pagine della *Storia della letteratura* sul tono alto della prosa guicciardiniana; e a questo proposito sovviene anche il parere di un giudice della competenza di Giacomo Devoto, il quale ha riconosciuto nel Momigliano doti quasi sorprendenti di interprete e caratterizzatore di stili. Ma per la medesima ragione resta esemplare pure il saggio su *La prosa romantica del Mazzini* (che il lettore potrebbe utilmente confrontare con quello pur tanto acuto ma tanto diverso del Pancrazi), nel quale l'interpretazione stilistica porta anche a una giusta distinzione tra l'atmosfera storica in cui può nascere una poesia e quel tono stilistico per cui dalla vaghezza di una atmosfera si sprigiona l'autentica poesia.

Dovremmo soggiungere che questi saggi, e anche quello molto preciso sui limiti del Magalotti, non letto secondo i suggerimenti di un gusto decadentistico e rondista ma ben analizzato nel suo impasto di poesia, eleganza, precisione e *cicalata*, sono tutti degli ultimi anni del critico, e in un certo modo confermano l'evoluzione lenta ma costante del suo gusto inizialmente romantico verso una critica di sempre più complesso equilibrio.

Ma importa anche osservare che la maggior parte degli scritti qui raccolti — ventitrè su ventinove — vertono su scrittori e libri che stanno fra l'età del Carducci e la nostra, su quel periodo letterario per il quale si dice che meno abbia giovato al Momigliano la sua acuta sensibilità. Invero si leggono anche in essi pagine molto convincenti, tutte le volte — ci sembra — che lo scrittore può essere collocato come un classico in un'esperienza storicamente conclusa: il che avviene non solo con i più lontani Graf e Gozzano ma anche con Pancrazi, Moretti, Cecchi, Palazzeschi; mentre con un Borgese o una Deledda, tutt'al contrario, l'illusione di trovarsi di fronte a nuove e forti personalità di scrittori porta a valutazioni che di troppo

esagerano la consistenza delle opere studiate. Eppure nemmeno questi errori potrebbero spiegarsi con un abito di critico accademico, rimasto sostanzialmente lontano dalle esperienze della letteratura che si svolgeva accanto a lui. Il Momigliano fu giudice severo delle complicazioni e degli artifici della letteratura uscita dal decadentismo, ma in lui non vi fu né la risolutezza sempre più aspra del Croce né, tanto meno, quella destrezza e quel fondo di aristocratico scetticismo che salvarono Pancrazi nella sua professione di « critico giornaliero » dal mescolarsi come complice nelle esperienze letterarie ed artistiche di cui seppe restare osservatore attento ed equamine.

Quel bisogno di poesia che rimase la nota fondamentale della personalità del critico e che ha fatto di lui un maestro come pochi altri capace di formare una scuola, lasciò sopravvivere nel Momigliano, nonostante le sue negazioni, la fiducia che qualche voce potente potesse tuttavia rompere il silenzio della grande poesia che era intorno a lui. Ora possiamo dimenticare la sopravalutazione della Deledda, di Borgese o d'altri; ma non potremmo passare sotto silenzio le quattro pagine scritte nel '45 quando *La Critica* cessò le sue pubblicazioni, perché pur esse nascono da quella esigenza. Si sa bene che fra l'invadente polemizzare di crociani ed anticrociani, di ortodossi ed eterodossi, il Momigliano salvò sempre la sua indipendenza: nell'unico suo saggio teorico, *L'interpretazione della poesia*, si accontentò di menzionare Sainte-Beuve e De Sanctis, tutt'e due come esempi di critici avversi ad ogni dottrinarismo, e scrisse che « a giudicare l'arte, l'estetica può giovare e nuocere, proprio come la ragione, che può giovare a ben vivere e può oscurare il senso della vita e condurre a traviamento addirittura », e che essa solo « può aiutare ad evitar qualche errore e qualche incongruenza, può insegnar qualche verità particolare... »: affermazione fatta non certo senza intenzioni precise dopo più di vent'anni dalla pubblicazione dell'*Estetica* crociana. Tuttavia quello che egli scrisse poi nel '45 non fu una ritrattazione: in queste poche pagine non si tenta un nuovo giudizio sull'opera del filosofo, vi si parla della sua forza di scrittore e l'attenzione è volta non a scritti teorici ma ad altri apparsi nella *Critica* — *La Germania che amammo*, *Antistoricismo*, *Difesa della poesia* —, nei quali il sentimento religioso della libertà aveva dato alla prosa del filosofo una più pacata fermezza, e vi è sottilineata la « vena di serena malinconia » che negli ultimi anni s'era insinuata nella *Critica* e le conferiva « un aspetto più intimo e, a quando a quando, velatamente il tono di una vaga autobiografia ». Sarebbe facile osservare, anche per chi voglia considerare il Croce nella sua natura di scrittore, che non bastano queste note di malinconia e di pensoso raccoglimento a caratterizzare la sua prosa che altrettanto conosce i modi dell'ironia sferzante e il sereno andamento conversevole. Ma anche in questo caso il Momigliano coglieva, e con acutezza, quello che

nel filosofo più partecipava dello stile del poeta, e perciò il Croce gli appariva quasi con i contorni che — avrebbe detto il De Sanctis — fanno di uno scrittore non solo un poeta ma anche un personaggio poetico. ETTORE BONORA.

BERNARDO MACHIAVELLI. — *Libro dei ricordi*, a cura di CESARE OLSCHKI. — Le Monnier, Firenze, 1954 (*Biblioteca rara*, collezione di testi inediti o poco noti dei secolo XII-XIX diretta da Natalino Sapegno e Vittore Branca), pp. XIX-281, tav. 2.

Che questo libro di ricordi s'avesse a stampare non par dubbio davvero. Di tutta la fanciullezza e l'adolescenza di Niccolò Machiavelli pochissimo si sapeva: provvidenziali perciò le informazioni che Bernardo, il padre, ci ha lasciate sulle pagine della sua « vacchetta ». Possiamo ora essere informati degli studi, dell'ambiente in cui crebbe, del carattere dei genitori, e via dicendo: tutte notizie utili per capire meglio ciò che poi fece o pensò. Approvazione incondizionata merita dunque Cesare Olschki che, scoperto un documento sì utile, ha voluto renderlo a tutti noto. D'altro lato i ricordi di Bernardo Machiavelli presentano un'interesse particolare anche per chi vuole studiare l'attività economica, finanziaria, culturale del ceto borghese nella Firenze quattrocentesca. In questo senso il libro si presenta come una fonte ricca e limpida, cui si può attingere più copiosamente e con miglior frutto che in parecchie altre scritture di egual genere. Senza contare che larghissima messe di notizie preziose può cavarvi il genealogista, lo storico dei costumi, quello delle lettere e quello delle scienze.

Non bisogna peraltro cercare in queste ricordanze lo specchio di una personalità elevata o il segno di un'arte narrativa ricca di vivace finezza. Sotto questi riguardi le ricordanze di Bernardo Machiavelli potevano con vantaggio rimanere inedite: un libro gretto, monotono, incolore. Gretto perché Bernardo Machiavelli ben poco trova di più interessante da ricordare che le vendite e gli acquisti, i debiti e i crediti, i pagamenti e gli incassi. Se d'altro qualche volta parla, è sempre in funzione del dare e dell'avere. Ci dice, ad esempio, che mandò Niccolò a scuola — e dell'informazione noi facciamo tesoro — ma solo per ricordare il compenso pattuito con l'insegnante. Ci dice altrove di libri che ha avuti oppure ha dati, ma non già per ricordare una lettura interessante o un problema culturale che lo appassioni: vuole soltanto registrare la data esatta del prestito o della restituzione. Se per caso raro gli vien di citare soldati o fatti d'arme, state pur sicuri che c'entran di mezzo i suoi poderi o le sue case.

Naturalmente il continuo ricorrere del medesimo argomento, quell'insistente rigirarsi tra soldi e lire, tra fiorini e danari, tra libbre e braccia genera monotonia. E nemmeno viene in soccorso la vivacità dello stile. In questo libro di ricordi non v'è tratto simpatico, non v'è immagine pittoresca, non v'è linguaggio colorito e saporoso: le notizie affogano nella triste palude di un discorso fiacco, bolso, incolore. Eppure a Bernardo Machiavelli non mancò talvolta l'occasione di scrivere qualche pagina piacevole: voglio dire, ad esempio, quando gli cadde addosso il fastidio e la preoccupazione della serva ingravidata in casa sua. L'andare degli innamorati su per i tetti, il viluppo delle bugie, l'armeggio di chi grave giudica, di chi è in fallo e cerca scuse, sarebbero stati materia eccellente per far prove di commedia e di novella; invece Bernardo pensa solo a registrare le sue mosse per uscire senza critiche o responsabilità da quell'intrigo; intanto lo stile dorme, e il racconto si dipana restando sempre terra terra.

D'animo gretto, di modi pedanti, di cultura non ristretta ma disordinata, privo di tendenze artistiche, volto a interessi mediocri: tale il padre del Machiavelli quale risulta dal suo libro di ricordi, e invano aguzziamo lo sguardo per scorgere la radice di certe qualità che fecero grande il figlio. Potrà dire qualcuno che la «vacchetta» di Bernardo doveva servire quasi unicamente come libro di conti; che la stessa parsimonia delle annotazioni, tra loro separate da intervalli non di rado assai larghi, mostrano come quel libro dovesse, nell'intenzione di Bernardo, accogliere soltanto una determinata categoria di notizie. Concediamo. Resta il fatto che, così congegnato, quel libro di ricordi non sarebbe tale da interessare più d'altri affini, se non fosse scritto dal padre del Machiavelli.

Le fatiche dell'editore meritano in complesso approvazione ed elogio. La trascrizione è esatta; l'interpunzione precisa e conveniente, le note dotte e sobrie; gli indici (delle voci e dei nomi) assai utili. Il problema della grafia è invece risolto con quel metodo incerto e con quell'ibridismo di decisioni che oggi è tanto di moda. Avrei preferito che l'editore, una volta presa la sua decisione, avesse avuto il coraggio di applicarla rigorosamente e costantemente. Dice l'Olschki: « per agevolare la lettura a un pubblico più esteso, con riguardo anche a quello straniero, ho ammodernato la grafia dove mi pareva di non alterare il sapore nativo di un linguaggio che non è altro se non una parlata scritta ». Eliminate perciò le *h* oggi superflue, distinta la *u* dalla *v*, ridotte le *x* a doppia *s*, *ngn* a *gn*, *lgl* a *gl*, soppressi i raddoppiamenti sintattici, e via dicendo. Bene. Ma perché allora mantenere le consonanti scempie là dove l'uso moderno le vuole doppie? C'è qualche supremo ostacolo che in questo caso impedisca di rammodernare? Non si vede. Forse il rispetto della pronunzia effettiva? No di certo, per tre fortissime ragioni. Primo, perché l'Olschki ha voluto semplicemente rammodernare e non modellare

la grafia sulla pronuncia effettiva; secondo, perché ponendo innanzi la pronunzia, avrebbe dovuto per prima cosa mantenere i raddoppiamenti sintattici; terzo, perché le consonanti nella scrittura scempie eran spesso pronunciate come doppie. E allora? La verità è che gli editori troppo spesso si mettono a mezza strada tra due preoccupazioni egualmente ingiustificate: da un lato desiderano contentare il lettore moderno, dall'altra hanno pudore a rimaneggiare completamente la grafia antica. Incerti sul da farsi preferiscono la soluzione di compromesso, che come tale è sempre cattiva, ma in casi come questo pessima, perché a condurre bene siffatti lavori non importa tanto la strada che si prende, quanto il percorrerla fino in fondo senza esitazioni. PIER GIORGIO RICCI.

B. T. SOZZI. — *Studi sul Tasso*. — Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 336.

Un volume ricco e compatto, con due contributi filologici assai importanti (quelli sul testo critico dell'*Aminta* e del *Torrismondo*), ed altre note testuali utili e preziose, oltre a studi linguistici e critici in ogni caso notevoli.

Per l'*Aminta* e il *Torrismondo*, ed anche per il *Galealto*, Sozzi ha compiuto un'esplorazione delle stampe e dei manoscritti quale nessun editore s'era sobbarcato, portando molto innanzi le ricerche solertiane, ampliandone il territorio e soprattutto rinnovandole nel metodo e nei criteri d'esecuzione. Lo studio preparatorio per l'edizione critica dell'*Aminta*, pubblicato ora per la prima volta, dimostra come le illusioni siano facili a tramandarsi e come un testo ritenuto per lo più sano e ben vegeto, dimostri poi ad un occhio attento molteplici necessità di restauro. Per i manoscritti, Sozzi ha dovuto innanzi tutto prendere posizione nei confronti del tanto discusso codice Baruffaldi (ora proprietà Borletti), ricuperato anni or sono e illustrato come autografo da Francesco Flora (*Il codice Baruffaldi ecc.*, Milano, Hoepli, 1936). Il codice Baruffaldi, quando autografo veramente fosse (e sarebbe l'unico) non potrebbe non accampare il diritto di proporsi come testo di grande rilievo per un'edizione dell'*Aminta*. Ma dell'autografia si era già dubitato fortemente al momento del suo rientro in Italia dall'Inghilterra, dove era emigrato (per le contestazioni relative, cfr., questo *Giornale*, 54, 1936, p. 142; «Leonardo», febbr. 1937). Oggi Sozzi (pp. 16 sgg.) offre molti ed eloquenti dati, specialmente interni (laddove le anteriori polemiche vertevano quasi esclusivamente sulla grafia), per rinforzare quella diffidenza, per trasformare anzi quei dubbi in certezza. Il risultato è importante anche per il futuro editore della *Liberata*.

perchè il codice Baruffaldi contiene, come è noto, il poema oltre alla favola pastorale. Sgombrato il campo dal presunto autografo (la cui importanza, indipendentemente anche dall'autografia, è stata ricondotta entro limiti molto circoscritti), Sozzi si è trovato a dover procedere ad una nuova e completa collazione e classificazione di tutti i manoscritti apografi (dieci) e delle stampe, eliminando per questa via i testi superflui e individuando quelli veramente validi per la costituzione dell'edizione critica dell'*Aminta* (testo e apparato). Il risultato di questo laborioso e oculatissimo lavoro è l'identificazione di un gruppo α « portatore di un testo che, immobilizzatosi in UB [ms. dell'Università di Bologna] ed EST [ms. dell'Estense di Modena, già CM in Solerti], per BF [ms. Baruffaldi, già AU in Solerti] trapassa mediatamente in D [ediz. Draconi 1580], e in essa di nuovo si cristallizza, ma per tramite di AM [ms. dell'Ambrosiana], già esso più evoluto, si trasmette; arricchito di concieri nuovi, in A_1 [ediz. aldina 1581] e di qui, con una sua sostanziale coerenza che non esclude però modificazioni di diversa natura e portata, passa attraverso la serie delle aldine, finché, cospicuamente modificato di nuovi concieri, si consolida in A_{90} [ediz. aldina 1590] » e di un gruppo β, parallelo ad α e saltuariamente interferente con esso, « il cui testo da NAF [ms. della Nazionale di Firenze, già senza sigla in Solerti]... trapassa con sostanziale fedeltà in B_1 [ediz. Baldini 1581], e di qui — pur con la mediazione di concieri assai rilevanti, che non invalidano però la parentela di fondo con B_1 — prosegue in V [ediz. Viotti 1581], donde, con qualche altra modificazione che lo accosta in parte ad A_2 [ediz. aldina del 1582], senza confonderlo con essa, perviene a B_2 » (p. 56). Il testo dell'*Aminta* dovrà dunque fondarsi sul gruppo α e particolarmente sulla stampa A_{90} (criticamente emendata, ove palesemente occorra, sulla scorta di tutta la tradizione, manoscritta ed editoriale, accuratamente recensita), senza rifiutare la episodica collaborazione di β, ove saranno talvolta da ricuperare, usando però discrezione somma, alcune varianti d'autore che di volta in volta possono interessare l'apparato, come concieri anteriori ad A_{90} e quindi rifiutati, oppure il testo stesso della « favola », come concieri seriori illegittimamente rimasti esclusi dalla tradizione più autorevole. Una soluzione, come si vede, tutt'altro che meccanica del problema filologico; anzi, ben riguardosa della inevitabile operazione emendatoria dell'editore. I risultati concreti, luogo per luogo, saranno meglio valutabili ovviamente quando avremo a nostra disposizione il testo critico a stampa e l'apparato, oltre alle discussioni particolari. Per ora ci correva l'obbligo di segnalare almeno la serietà e lo scrupolo dell'impianto, della messa in opera, la esauriente disanima del materiale a disposizione, la prudenza e la ragionevolezza delle proposte. Fra le quali proposte, ben documentate e persuasive mi sembrano quelle intese a restituire gli *Intermedi* alle *Rime*, a conservare in seno all'*Aminta* i cori II, III e IV e l'aggiunto episodio di Mopso,

di separare dalla favola, e di allegare invece alle *Rime*, l'*Amor fuggitivo* « indebitamente ad essa applicato come epilogo ». Personalmente proporrei tuttavia che questi « pezzi », espunti dall'*Aminta*, fossero stampati, oltre che tra le *Rime*, anche in un'appendice da collocare dopo il testo critico della favola, se non altro per fornire un materiale che in qualche modo si lega alla sua tradizione.

Qualche osservazione minima: p. 59 nota 46, l'Aldo Manuzio autore dell'*Ortographiae ratio* è Aldo il vecchio e non l'editore del Tasso; p. 62 nota 48, non c'è dubbio che la lezione da adottare (v. 988) sia quella di A_{90} *protesto*, per la quale non occorre ricorrere all'Ariosto, XXVI, ott. 115, v. 7 (ma anche IX, ott. 34, v. 6, e ott. 35, v. 1) dal momento che qui vale proprio come « protesta », con allusione a quanto Dafne ha detto, poco innanzi, contro gli scherzi di Tirsi e la facilità dell'uomo ad invaghirsi d'ogni « viso colorito e liscio »; p. 63 nota 48, Sozzi può fidarsi di Bonfigli per la forma « si raccapriccia » (*Liberata*, XIII, ott. 41, v. 5), invocata a sostegno di un'eguale forma che è nell'*Aminta* (v. 1692), perché così recano concordemente le due prime Bonnà e l'edizione Osanna del poema; p. 64 nota 48, resto dubbioso per la punteggiatura adottata nei vv. 625-633 in quanto non mi persuado che si debba separare il v. 631 dal v. 630 per congiungerlo invece al 632 (è sicuro Sozzi che quando il Tasso scrive « fecondando illuminar d'intorno » non si riferisca alle « rugiade » e ai « raggi » dell'Aurora? e non trova un po' difficile spiegare poi quelle « Muse » così staccate e sole?).

Il medesimo consenso e la medesima fiduciosa attesa, che provocano le pagine dedicate all'*Aminta*, scaturiscono dalla lettura del saggio sul testo critico del *Torrismondo*, già apparso negli « Studi di filologia italiana », VIII (1950), ed ora ristampato con qualche modifica ma soprattutto con due ampi paragrafi pressochè nuovi, nei quali è diffusamente trattata una materia che nel fascicolo della Crusca era ridotta a una breve conclusione. In questi capitoli sono esposti con molta chiarezza i criteri su cui fondare il testo della tragedia e sono indicate con grande minuzia le norme ortografiche e di punteggiatura che devono essere seguite. A proposito di queste norme, qui enunciate sulla base di uno spoglio accuratissimo e solo in parte accennate per l'*Aminta* (dove la mancanza d'autografo obbliga ad un processo di riporto indiretto e non di adeguamento immediato), dirò che esse non possono trovare dissenso tra chi abbia qualche conoscenza degli originali tassiani. Si potrà forse discutere sulla soluzione offerta in qualche caso (personalmente non so ancora persuadermi a rinunciare a *ss* per *x* latina [pp. 164-65]), ma resta encomiabile la corretta esposizione dei fatti, la registrazione scrupolosa delle oscillazioni e dei fenomeni caratteristici, la sempre ragionata enunciazione dei criteri adottati. Ogni studioso può così orientarsi e toccare con mano i corni del dilemma, controllare e discutere. Il che, per l'addietro, era impresa impossibile mancando ogni punto

d'appoggio, se si eccettua la buona nota del Bonfigli all'edizione laterziana della *Liberata*. Niente aveva fatto in questa direzione il Solerti, indifferente a questioni del genere.

Per quanto riguarda più precisamente il problema del testo, Sozzi ha dimostrato che esso è ben più complesso di quello dell'*Aminta*, la quale non ha infatti subìto revisione ed elaborazione profonde. Pur disponendo, in questo caso, di un autografo (**BrM**, British Museum Addit. 23778) non utilizzato dagli editori precedenti, Solerti compreso, l'edizione del *Torrismondo* non può fondarsi risolutamente su di esso perché si tratta (e Sozzi lo ha mostrato perspicuamente) di un codice assai notevole, è vero, ma tale da non rappresentare la forma definitiva della tragedia bensì gli stadi attraversati dall'opera tassiana, nel labirinto dei suoi molti concieri, a partire, si può dire, dalla prima stesura sino al momento precedente le stampe, nelle quali appaiono introdotti ulteriori mutamenti. Ci troviamo, dunque, di fronte (come accade per altri testi tassiani e in primo luogo per la *Liberata*, secondo quanto ho sostenuto nelle mie *Chiose al testo della Liberata*, in « Studi tassiani », 2, 1952; e secondo quanto ribadisce Giorgio Petrocchi nella stessa rivista, 4, 1954: *Un nuovo manoscritto della « Liberata »*) ad una situazione estremamente fluida, caratterizzata dall'intersecarsi continuo e non facilmente decifrabile di varianti d'autore e complicata dal fatto che l'unico manoscritto veramente autorevole, oltre che autografo, identifica soltanto una fase importante ma non l'ultima del processo d'elaborazione e che neppure le stampe successive assicurano un esito definitivo. Di qui la necessità di fondare il testo su tutte le stampe degli anni 1587-88 (undici) e sui quattro codici superstiti, oltre che naturalmente su **BrM**: cioè sull'intera tradizione manoscritta e a stampa, nella quale sarà da reperire — attraverso una collazione accurata e una classificazione rigorosa dei testi — la più probabile redazione seriore del *Torrismondo*. A questa fatica s'è acconciato Sozzi con risultati fruttuosi. Egli, infatti, ha potuto così dimostrare che il testo più maturo della tragedia è contenuto nella stampa **O** (ediz. Osanna 1587), la quale rappresenterebbe lo stadio più prossimo alla vagheggiata, ma non realizzata, edizione definitiva (questa edizione ultima, che il Tasso perseguiva ma che non esiste di fatto, è indicata da Sozzi con la sigla puramente emblematica $\mathbf{V_3}$ in quanto il poeta l'aspettava dal Ventura di Bergamo che già aveva procurato due stampe dell'opera). Conclusione: la stampa **O** come fondamento, con restauri vari (ove occorra di necessità) sulla scorta della tradizione più autorevole: **BrM** e **Vau** ((ediz. Ventura 1587 con correzioni autografe), tra i manoscritti, e $\mathbf{V_2}$ (ediz. Ventura seconda 1587) e **C** (ediz. Cagnacini 1587), tra le stampe. Molto interessante, infine, il capitolo dimostrativo dedicato alla edizione solertiana del *Torrismondo*, dove è già consentito toccare con mano gli evidenti vantaggi conseguiti da Sozzi in merito alla correttezza e

alla coerenza rigorosa del testo. Come per l'*Aminta*, ogni discussione particolare deve essere tuttavia rinviata alla pubblicazione del *Torrismondo* (testo e apparato). La favola e la tragedia appariranno prestissimo nel II volume delle *Opere* tassiane che faranno parte della collana dei Classici Utet.

Qualche osservazione del tutto esterna. Perché Sozzi non ci ha offerto, al termine della classificazione dei manoscritti e delle stampe dell'*Aminta* e del *Torrismondo*, uno stemma a chiarimento visibilmente perspicuo dei suoi risultati? Perché non ha fornito i dati bibliografici dei codici ma solo l'indicazione della biblioteca, ogni volta che il codice risultava già descritto dal Solerti? Almeno la segnatura poteva far comodo a chi non voglia o non possa ricorrere al precedente editore, e avrebbe rubato pochissimo spazio. Perché ha adottato criteri diversi nelle sigle delle stampe, ora ricorrendo a numeri progressivi, a seconda che si tratti di prima e seconda edizione (A_1, A_2), ed ora invece all'anno di stampa (A_{90})? E una precisazione, a difesa di Sozzi. Ora, diversamente che negli « Studi di filologia italiana » (*Per l'edizione critica del Torrismondo*), Sozzi non definisce più « ideale » e « composito » il testo da lui rigorosamente costituito. Ha fatto bene a chiarire (p. 123), perché l'espressione « ideale » o « composito » aveva generato sospetto in qualcuno (cfr. E. Bonora in « Belfagor », VII, 1952, p. 89) ed in verità andava spiegata ad evitare che si pensasse affrettatamente ad una sorta di testo ibrido, cioè a cosa del tutto opposta a quanto Sozzi in realtà si è proposto di fare ed ha ampiamente documentato. Egli in realtà voleva dire che per il *Torrismondo* (ma così è per quasi tutte le opere tassiane), non possedendosi un manoscritto o una edizione che fedelmente riproduca la volontà definitiva dell'autore, e poiché il lavoro correttorio ci tramanda una congerie di varianti d'autore non sempre cronologicamente discriminabili, è inevitabile che lo studioso, pur fondandosi sulla più probabile redazione seriore, ricorra in molti luoghi all'ausilio della tradizione da lui recensita. Ma procedere così, altro non significa appunto che costituire criticamente un testo, non sfuggendo alle responsabilità del processo emendatorio. Quando diceva « composito », Sozzi probabilmente non s'accorgeva invece di potere far sorgere il dubbio che egli, diffidando nell'operazione filologica in senso stretto, avesse alla fine optato per la contaminazione secondo gusto personale. Che non è affatto il suo caso.

Il saggio sull'edizione critica del *Torrismondo* è preceduto da una nota filologica sul *Galealto*, già apparsa negli « Studi tassiani », 2 (1952), insieme al testo del frammento.

Ai tre studi per una nuova ristampa del teatro tassiano, sarà da accostare un altro studio che Sozzi ha collocato nella seconda sezione del suo volume (*Poetica e poesia del Tasso*) e che è rivolto a chiarire alcuni problemi di cronologia, di testo e di significato dei *Discorsi dell'arte poetica* e dei *Discorsi del poema eroico*. Le con-

clusioni sono le seguenti: i primi *Discorsi* furono composti nel 1564 o poco dopo, comunque non più tardi del periodo che va dalla fine del 1565 all'inizio del 1566, e furono pubblicati nel 1587, nello stesso anno, cioè, in cui fu iniziata e condotta innanzi la rielaborazione dell'opera stampata poi, nel 1594, col titolo *Discorsi del poema eroico*; il testo da seguire per un'edizione dei *Discorsi dell'arte poetica* è quello della stampa aldina del 1587, mentre per il testo dei *Discorsi del poema eroico* occorre procedere alla ricollazione della stampa Stigliola del 1594, dell'*errata-corrige* che il Tasso fece per quella edizione, dei due manoscritti ambrosiani che contengono il primo e il secondo discorso (Q. 120 sup., R. 99 sup.) e del manoscritto Torelli di Napoli già utilizzato dal Solerti per le *Rime* e quindi dato per perduto (già nel 1952 avvertivo Sozzi che questo codice è ora in America, cfr. Sozzi, p. 211 nota 5; ora posso completare l'informazione: il codice Torelli è nella Biblioteca Pierpont Morgan di New York con segnatura MA. 462 e se ne può vedere una sommaria descrizione, importante perché il codice trasmigrando ha perduto varie carte, in *Italian Manuscripts in the Pierpont Library*, Catalogo compilato da Meta Harrsen e George K. Boyce, con una introduzione di Bernard Berenson, New York, 1953, pp. 64-65); alcuni motivi fondamentali della poetica tassiana, soprattutto il sincretismo platonico-aristotelico del tempo giovanile, non verrebbero mai meno e perciò sarebbero rintracciabili sia nei primi *Discorsi* che nella loro rielaborazione senile. Ma con quest'ultima considerazione siamo già introdotti al secondo gruppo degli studi di Sozzi e precisamente a quelli relativi alla poetica tassiana, sul quale argomento lo stesso Sozzi ha letto una interessante comunicazione al recente Convegno di studi sul Tasso tenutosi a Ferrara dal 16 al 19 settembre 1954 e a quelli critici. Fa da cerniera tra i due gruppi il saggio sulle correzioni autografe del *Torrismondo* (contenute nel **BrM**) condotto secondo una triplice direttiva che illustra le varianti da un punto di vista linguistico, da un punto di vista di applicazione teorico-letteraria e infine da un punto di vista strettamente stilistico. Ho detto che questo saggio opera come una cerniera tra le due sezioni del volume perché in esso è evidente l'intento di Sozzi di articolare le sue ricerche tassiane in modo che l'indagine filologica appresti il materiale più sicuro e ben disposto per l'indagine linguistico-stilistica, da cui poi procedere alla critica vera e propria della poesia tassiana. Anche Sozzi è dunque convinto che la risoluzione della filologia in storia è problema tuttora aperto e per cui vale la pena di industriarsi e discutere. Che è quel che conta, per il momento, anche se in questo volume la bilancia sembra ancora pendere dalla parte filologica più che da quella critica.

I due studi *Tasso contro Salviati* e *Torquato Tasso e Iacopo Mazzoni*, il primo utilizzando le postille inedite apposte dal poeta all'esemplare dell'*Infarinato primo* conservato nel British Museum

e il secondo quelle, pure inedite, all'esemplare della *Difesa di Dante* di Iacopo Mazzoni conservato a Roma (Libreria Falconieri; ma perché Sozzi non ce ne fornisce gli esatti e completi dati bibliografici?), ci riportano al momento critico della polemica Tasso-Ariosto e agli anni della rielaborazione dei *Discorsi*. Mentre le postille al Mazzoni sono però semplicemente riassuntive (una sorta di sottolineatura, un segno significante o anche solo rammemorativo, secondo una consuetudine del Tasso riscontrabile in quasi tutti i libri da lui postillati), le chiose marginali all'*Infarinato primo*, apparso in risposta all'*Apologia* tassiana, hanno invece un carattere critico e mostrano il poeta impegnato, anzi addirittura travagliato, a rincalzare gli argomenti già esibiti in propria difesa, a chiarire il proprio pensiero, a polemizzare con l'avversario. Il dibattito Salviati-Tasso s'impernia, secondo Sozzi, sul contrasto « tra gusto presecentesco e remotamente romantico (ispirato al « sublime » pseudolonginiano, con inclinazione al peregrino e al magnifico, al fantastico, suscitatore di « maraviglia », e al patetico) e gusto razionalistico rinascimentale e prearcadico: l'uno recando nel proprio seno il pericolo del decadentismo, l'altro della pedanteria » (p. 238). La descrittiva particolare dei vari argomenti portati in campo dai due competitori (soprattutto intorno ai quattro motivi della « favola », della « sentenza », del « costume » e dell'«elocuzione ») è fatta con molta cura da Sozzi. Personalmente ho tuttavia qualche dubbio sulla corretta fruibilità d'un contrasto così categoricamente e univocamente impostato, il quale tende a risolvere le posizioni storiche del Salviati e del Tasso (s'intende nel caso concreto, entro i limiti cioè della polemica) in atteggiamenti trascendenti dello spirito (genio e fantasia, onde pre-romanticismo, da un lato, e ragione e grammatica, onde rinascimento e arcadia, cioè classicismo, dall'altro). L'urto tra Salviati e Tasso non è, infatti, che un capitolo della più vasta e complessa storia della *querelle* tra ariostisti e tassisti, e forse Sozzi avrebbe fatto bene ad insistere su questa prospettiva culturale più ampia anziché sviluppare la vicenda personale Salviati-Tasso tutta dal di dentro, quasi si trattasse di un'antinomia emblematica tra due momenti eterni dello spirito (con concessioni episodiche a fatti marginali e tutt'al più patetici: la malafede dell'uno e la buona fede dell'altro, la grettezza e la tracotanza dell'uno e la generosità e l'autocritica dell'altro). Entro una dimensione più precisamente storica le proposizioni tassiane (a parte il valore autobiografico sentimentale di certe loro implicanze) avrebbero probabilmente assunto significato più ridotto, mentre quelle del Salviati, all'opposto, avrebbero potuto trovare un rilievo più positivo. La comunicazione ferrarese di Sozzi sulla poetica tassiana, a cui ho accennato, risolverà probabilmente alcuni quesiti che qui rimangono ancora irrisolti.

Dei tre saggi propriamente critici (*Il mondo spirituale e poetico del Tasso*, *Saggio sull'Aminta* e *Il magismo del Tasso*) il migliore

è, secondo me, il terzo, ben costrutto e ricco di osservazioni nuove. È interessante, infatti, l'interpretazione del meraviglioso magico del Tasso come forza viva nella *Liberata*, non solo perché espressione dell'esigenza tassiana del « meraviglioso verisimile » ma anche dell'irrequietezza gnoseologica del poeta. Una irrequietezza che Sozzi identifica, approfondendone l'aspetto drammatico, con la coscienza del mistero che avvolge la natura, trapassando di qui alla definizione d'una crisi « esistenziale » (tra aristotelismo e platonismo, ai limiti del Rinascimento e del Barocco) che costituirebbe il vero sottofondo culturale e sentimentale della poetica e dell'arte tassiane. Nelle pagine dedicate al « magismo » Sozzi illustra le incidenze positive degli « incanti » in seno alla *Liberata*, con speciale riguardo alle figure di Armida e di Solimano (le osservazioni su quest'ultimo sono molto acute e illuminanti). Nel saggio *Il mondo spirituale e poetico del Tasso* sviluppa, invece, il tema dell'angoscia tassiana indicandone le componenti intellettuali e psicologiche con riferimento costante a quell'« arcano senso esistenziale » che ci appare un po' il *leit-motiv* di tutta la seconda sezione del volume (« ... la ragione della vitalità attuale e perenne della poesia tassesca risiede appunto principalmente nel fatto che questo poeta è stato, con vocazione e impegno umano e tecnico adeguati, il cantore di quell'arcano senso esistenziale che, se fu innanzi tutto intimamente suo, e poi del suo tempo di crisi, è peraltro un motivo sempre ricorrente nella storia, perché inerisce a un modo essenziale ed eterno della nostra condizione di uomini; e lo abbiano veduto raffiorare nella poesia e nella filosofia in questo scorcio estremo del declinante millennio », p. 272). Il rischio d'una siffatta posizione è quello d'una generalizzazione astratta e di una discutibile assunzione in un limbo extratemporale del fatto letterario. Vale dunque, per essa, la riserva che ho avanzato per il modo di impostare il conflitto Salviati-Tasso. Interessante, infine, la lettura dell'*Aminta* dove Sozzi fa giustizia di tanti fraintendimenti sovrapposti alla favola e mostra di saper evitare i maggiori pericoli insiti nella sua interpretazione « generale » del Tasso nel momento in cui la ricerca lo tiene stretto al testo, alla sua inelusibile e ben definita verità storica.

Una raccolta di studi, dunque, per niente casuale o d'occasione, nella quale alcuni studi (quelli filologici) dovranno senza dubbio essere ricontrollati quando saranno pubblicati i testi e gli apparati, altri invece (quelli critici) possono, e devono anzi, essere sin da ora discussi. Ma preme sottolineare la presenza in ogni pagina di una eccezionale laboriosità e di una conoscenza non comune della materia trattata. Di queste pagine, pertanto, ogni tassista dovrà in avvenire fare gran conto nel corso delle proprie indagini.

LANFRANCO CARETTI.

Carmine Jannaco. — *Studi sulle tragedie alfieriane.* — Messina-Firenze, D'Anna, 1953, pp. 150.

Tre dei cinque studi che sono raccolti in questo volumetto erano stati già precedentemente pubblicati, e se n'era data notizia in questo *Giornale*: *Per l'edizione critica delle tragedie*; *La formazione del Filippo* (nel volume secondo degli *Annali alfieriani*, 1943: cfr. il vol. 122 di questo *Giornale*, pp. 156-58 e 152-54); *L'incontro dell'Alfieri col Parini e la lettura del Filippo* (nella miscellanea di studi sull'Alfieri edita a cura dell'Università di Firenze nel 1951: cfr. il vol. 129 di questo *Giornale*, p. 426). Ci limitiamo perciò a dare notizia degli altri due scritti.

Ha ormai oltre un quarto di secolo di vita la tradizione degli studi sulle ricerche e le esercitazioni che l'Alfieri condusse con assiduo impegno per « formarsi uno stile tragico », cioè per adeguare i propri mezzi espressivi alla complessità e singolarità del suo mondo interiore e portare la sua esperienza umana sul piano della poesia (1). In questa tradizione si è venuto a inserire, a suo tempo, il breve ma utile studio del J., che, già pubblicato in *Convivium* nel 1948, viene ora ristampato: *L'esercizio per lo stile in alcuni frammenti*. I frammenti sono tre: tratti dal ms. laurenziano *Alfieri, 3*. Di scarso rilievo è il secondo: una traduzione del cap. 44 del libro terzo di Livio (il capitolo con cui si apre la tragica storia di Virginia): che può interessare forse soltanto come documento delle fatiche sostenute dall'Alfieri per dar veste nobilmente classica italiana, improntandola del proprio gusto, a pagine insigni della prosa aurea latina. È significativo il fatto che l'Alfieri non continuò quella sua traduzione di Livio, stesa forse al tempo della *idea* della *Virginia* (maggio 1777); e, per contro, dedicò molte cure per parecchi anni alla traduzione di Sallustio. Evidentemente la *brevitas* e l'*abruptum sermonis genus* di Sallustio gli erano assai più congeniali che non la *lactea ubertas* di Livio. L'incontro con Livio fu occasionale e l'interesse per l'opera liviana fu rivolto assai più alla « sublimità dei soggetti » (*Vita*, IV, cap. 4°) che all'arte e allo stile.

Più interessante è il primo dei tre frammenti che il J. ha esaminati: la traduzione di alcuni luoghi del libro primo della *Pharsalia* di Lucano: dove, come rileva il J., l'Alfieri trascelse « quei passi che più gli apparivano capaci di sensi tragici, tali cioè che si potessero trasformare in vive battute di dramma ». Anche si può osservare che

---

(1) È del 1929 lo scritto del Calcaterra, *Gli studi staziani dell'Alfieri « per la tragica »*, in questo *Giornale*, 94, pp. 1 sgg. E mi sia lecito rilevare che di poco posteriore è il capitolo *La conquista dello stile* nel mio libro *L'anima e la poesia di Vittorio Alfieri*, Torino, 1932 (riprodotto nel volume *Alfieri*, Torino, Chiantore, 1945). Sono poi noti particolarmente gli studi del Fubini e del Branca.

l'Alfieri, traducendo assai liberamente, aggiunse di suo, in qualche verso, un'ombreggiatura più cupa, con epiteti che non sono in Lucano. Scrive il poeta latino: « ... umbraque erraret Crassus inulta »; e l'Alfieri: « ... errante, *insepolta*, inulta | l'ombra del *vinto* Crasso ancor s'aggira ». Più sotto, il testo latino reca: « ... rarus et antiquis habitator in urbibus errat »; e l'Alfieri sottolinea romanticamente quella smarrita solitudine tra le rovine: « ... *misero* e raro | il cittadin per le *solinghe* strade | *mesto* s'aggira ». Che il poeta della *Pharsalia*, « ardens et concitatus et sententiis clarissimus », potesse in una certa misura piacere all'Alfieri, non fa meraviglia; è meno agevole comprendere come potesse interessarlo, e indurlo a provarsi in una traduzione, quello snervato e smorto scrittore che è Cornelio Nepote: il terzo frammento che il J. pubblica è la traduzione del primo capitolo della vita di Alcibiade, che ci presenta il ritratto morale del protagonista. Perché l'Alfieri, in quella sua traduzione, non andò oltre il ritratto iniziale? si chiede il J.; e dà a questa domanda una risposta che ci sembra persuasiva: « Certo l'attrasse la personalità complessa e movimentata dell'antico capitano, che vive tutta di contrasti... Ma poi Cornelio si mette a riferire fatti e cose particolari che non potevano più interessare il traduttore ». Alla fine del primo capitolo Cornelio scrive: « ... ut omnes admirarentur in uno homine tantam esse dissimilitudinem tamque diversam naturam »; e l'Alfieri traduce felicemente: « ... in modo che stupiva ognuno nell'osservar in un sol uomo sì dissimile e diversa natura ».

Non ha altro interesse che di curiosità la traduzione dell'ode oraziana 13ª del libro primo: *Cum tu, Lydia, Telephi*; che il J. riproduce dal medesimo ms. laurenziano. Troppo esorbitante dai limiti delle possibilità espressive dell'Alfieri era l'elegantissima levità di Orazio lirico, nelle odicine erotiche. E la traduzione alfieriana è infatti assai greve e un po' goffa.

L'altro studio del J. (*Alfieri e Du Theil. Alcuni momenti della formazione del Polinice e della Virginia*) ci presenta un episodio inedito della lunga e varia controversia che l'Alfieri sostenne coi critici delle sue tragedie: sdegnoso e irridente, quando ebbe a che fare con angusti pedanti (si ricordino particolarmente il sonetto *Non più scomposta il crine* e la satira *I pedanti*); ben fermo nelle sue opinioni, ma misurato e cortese e, a volte, arrendevole, quando si incontrò con uomini non privi di gusto e di buona erudizione (come nelle notissime risposte alle lettere del Calsabigi e del Cesarotti). L'Alfieri, nel difendere il suo gusto tragico, si trovò a contrastare con almeno tre avversari (che potevano anche assommarsi in una sola persona): il linguaiolo pedante, cui dava noia e scandalo la inaudita singolarità del linguaggio alfieriano; il « metastasiano », avvezzo alla fluida e sonante cantabilità del modello preferito; e, più temibile e più degno di meditate risposte, il dotto accademico, nutrito di gusto classico-razionalistico, vigile nel rilevare tutto ciò

che paresse offendere le sue esigenze di lucidità e di coerenza nel delineare i contrasti interiori e nel costruire i personaggi. Le critiche del Du Theil, dotto ellenista, in ciò che hanno di più valido, erano di cotesto terzo tipo: come là dove egli chiedeva una Giocasta più « raisonnable » e un Polinice meno ingenuo, più consapevole di se stesso e più risoluto. Al lettore d'oggi, dopo tanta escavazione psicologica dei romantici e dei decadenti, è evidente che la verità umana e la poeticità di Giocasta e di Polinice sono da cercarsi per l'appunto nell'angosciato smarrimento della madre e moglie di Edipo, e nell'ansioso stupore di Polinice che si sente preso in un groviglio di inganni e di scelleratezze e dubita e trema anche di se stesso, non intendendo più quel che avviene nell'animo suo: « Ove l'incauto | piede inoltrai? Qual laberinto infame | di perfidia inaudita! ... Al par mi affido in Tebe | a chi mi abborre ed a chi m'ama... Oh crudo | dubbio per cui, pur di me stesso incerto, | tremante io vivo! » (atto terzo, vv. 162-64; 201-204).

Di altra indole era l'osservazione del Du Theil, che nella *Virginia* la personalità della protagonista, quale appare nel finale della tragedia, fosse troppo virile. Qui, più che il traduttore di Eschilo, si riconosce il letterato cui è familiare il teatro tragico francese: dove le eroine, tra la fierezza delle passioni e la risolutezza dell'agire, pur conservano abitualmente qualche cosa della loro sensibilità femminile; se non nella concreta realizzazione artistica, almeno nell'intenzione degli autori. Così volevano gli spettatori e i lettori e i critici del tempo, fedeli al tradizionale concetto ch'essi avevano del « men forte sesso ». Nella *Dissertazione critica* del Carmignani, che è del 1807, si legge: « Virginia eccede il carattere di una donna, non dovendo ella esser, per interessare, che una figlia docile, una tenera amante, una vergin pudica: ella ha tutto l'orgoglio della sua nascita, parla da uomo di stato, rivaleggia in minacce con Icilio, parla sfacciatamente della libidine di Appio ». E anche Antigone, secondo il Carmignani, difetta di gentilezza femminile: « Antigone istessa parla talvolta un linguaggio sì dispettoso che mal si soffre in bocca di una giovine donna, qualunque sia la sua situazione » (1).

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

---

(1) Cito dalla terza edizione: GIOVANNI CARMIGNANI, *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, Nistri, 1822.

ALESSANDRO MANZONI. — *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di IRENEO SANESI. — Firenze, Sansoni ed., 1954; pp. CCCVI-312. (Opere di A. Manzoni - Edizione nazionale - Serie seconda, vol. I).

Può sembrar strano che la monumentale edizione critica del Manzoni, dichiarata « nazionale » con apposito decreto del 1937, s'inauguri ora incominciando dalla seconda serie, quella delle prime edizioni e degli abbozzi. Ciò risponde invece a una considerazione che si presentò subito nella elaborazione del piano stesso che, iniziatasi nel '37 medesimo, solo nel '39 vide la luce negli *Annali manzoniani*. A chi appunto allora, già tentando di su gli autografi i principali problemi alla soluzione dei quali non si poteva giungere se non partendo dalle primissime stesure, rappresentava a Michele Barbi l'opportunità di far precedere lo studio e la preparazione dei testi destinati alla serie seconda, scriveva egli in data del 21 agosto 1939: « La sua proposta è tanto poco strana, che già da tempo io l'avevo fatta al Gentile per le due serie seconda e terza, che dovrebbero — per molte e gravi ragioni — precedere la prima ». Oggi poi che possiamo avere la soddisfazione di veder tradotto nella realtà, e in veste così degna (per merito della Casa Sansoni che non ha lesinato le più dispendiose cure) l'antico disegno di Giovanni Gentile e del Barbi, tanto più ci s'è confermata, contro ogni apparenza, felice quella primitiva decisione.

Sia detto subito che di questo effetto il merito spetta interamente a Ireneo Sanesi che, non solo ha voluto attenersi, riallacciando le fila spezzate, a tutte le predisposizioni tecniche sin dagli anni lontani studiate da quei valentuomini per il sesto, la giustezza di riga, i caratteri, i frontespizi ecc., ma soprattutto ha saputo, con la disposizione e illustrazione sapiente dei testi e con l'estesa mirabile introduzione, rappresentarci al vivo il sorgere e l'affermarsi del genio poetico manzoniano attraverso il lavorio dei tentativi dagli albori al meriggio, in una esposizione tanto dotta e puntuale quanto attraente per limpidezza e per esauriente discussione d'ogni sia grande che piccola questione manzoniana.

Il Sanesi sgombra anzitutto il campo da quelle che ha ragione di ritenere poesie falsamente attribuite come il sonetto *Non il favor de' salutati regi*, e l'altro *Dunque il tuo Lesbio per l'estinta Nice*, l'inno *O Sionne al destarsi del Forte*, e l'odicina arcadica *Mi disse un pastore*, insieme con le strofe finali della portiana *Apparizion del Tass*, nonché da tutti gli scherzi o filastrocche forse proprio del Manzoni (1), ma

(1) Ai quali parrebbe doversi aggiungere la sciarada in dialetto sulla « lucciola » ricordata da Alfredo Panzini come manzoniana: « El me primer l'è lu, el second l'è propi lu, all'inter ghe lus el cu ».

che certo non possono trovar luogo fra le vere poesie; materia tuttavia dalla quale ha saputo cavare un capitoletto assai piacevole e ricco di curiosità letterarie. Così come non meno compiuto e interessante è l'altro circa i componimenti della cui esistenza s'hanno testimonianze, ma che risultano distrutti o smarriti. Pochissime sono quindi le cose ch'egli esclude, e sempre con buone ragioni, perché anche laddove manchi la prova dell'autografo, o vi sia incertezza, non difettano argomenti interni tali da consentirgli una rivendicazione davanti alla quale altri predecessori esitarono nelle loro edizioni. È fuor di dubbio, anche per una dichiarazione che Michele Di Nardo mi dice d'aver trovata fra le carte del Mustoxidi, che i versi satirici sul *Padre fra' Volpino* sono proprio del Manzoni. Il Mustoxidi pretenderebbe anzi di conoscerne anche l'ultimo verso inverecondo sostituito dal Cantù con un *ecc.* Né v'è ragionevole motivo per escludere gli altri versi scherzosi sul Monti e sul Giovio pure riferiti dal solo Cantù, e quelli tramandatici dal solo Rossari. Qualche dubbio lascia invece ancora l'autenticità accettata dal Sanesi dell'ampolloso sonetto *All'unico tragico improvvisatore Tommaso Sgricci* che poggia tutta sull'asserzione d'un nipote dello Sgricci affatto gratuita e, a mio vedere, non del tutto disinteressata sia per coonestare lo spaccio d'un preteso autografo venduto in America e oggi latitante, sia per dar lustro a quel componimento di incerta occasione, mentre i versi *Per Angelica Palli* sappiamo con sicurezza quando e come furono improvvisati, e perché nel caldo della sùbita ammirazione con tale trasporto di lodi.

Felice è stato il partito di non disporre i componimenti secondo un rigido ordinamento cronologico che avrebbe dato luogo a commistioni urtanti, ma di raggrupparli secondo comuni caratteristiche (opportuno specialmente per taluni soggetti tener distinti gli Idilli e i Carmi, dagli Epigrammi, scherzi, complimenti e dalle Parodie), e di rispettare nell'ambito di ciascun gruppo la cronologia. Ciò indubbiamente è valso a dare una distribuzione più armoniosa e di vera raccolta poetica anche a cose che furono in realtà sparsamente create o abbozzate appena e lasciate cadere dall'autore. Un sano criterio filologico ha poi sempre guidato il critico nel risolvere i variatissimi casi di ortografie oscillanti, di usi grammaticali, di parole cancellate o di doppie lezioni incancellate. La decisione tuttavia presa di registrare nell'apparato sino i mozziconi di parole subito escluse nell'atto stesso con reciso rigetto prima ancora che fossero compiute, può essere opportuna e interessante per i testi poetici le cui fasi di creazione attraverso la ricerca dell'espressione costituiscono una catena di particolare valore stilistico, ma sarebbe forse per i testi prosastici in genere, dove la scelta della parola è fatta con assai minore impegno e la mole è incomparabilmente più grande, un ingombro di scorie più dannoso alla chiarezza dell'apparato che utile.

Ogni benché piccolo frammento, ogni abbozzo autografo o copia sono esattamente descritti nella introduzione e indagati nella loro origine, nello spirito loro e anche in tutte le circostanze concomitanti e nella fortuna posteriore: il che dà motivo di ampie e puntualissime informazioni bibliografiche che nulla trascurano. Le poesie giovanili rifiutate, com'è noto, hanno suscitato molte piccole questioni che qui troviamo risolte come non si potrebbe meglio desiderare. Sarà bene accennare alle più notevoli di queste risoluzioni. Dire di tutto richiederebbe più spazio di quanto sia consentito.

Giustissima l'assegnazione al 1805 degli ultimi versi del *Trionfo della Libertà* e della dichiarazione finale che furono scritti con penna diversa e alcuni anni più tardi quando il Manzoni ebbe più strette e amichevoli relazioni col Monti, e questi fu oggetto di censure e di accuse da cui egli stesso sorse a difenderlo con la lunga lettera pubblicata nel fiorentino « Magazzino di letteratura » del 1805 appunto (cfr. *Opere* ediz. Barbi ecc., III, 479 ss.). Ugualmente persuasiva la decisione circa il testo della tanto discussa ode *Qual su le Cinzie cime* di preferire alla copia Giudici l'altra copia braidense. Decisione tuttavia provvisoria perché quando si rintracciasse una buona volta dalle autorità della Biblioteca Ambrosiana l'inserto scomparso delle carte Bossi dalle quali venne tratto in modo discordante da due studiosi un testo forse autografo del componimento, diversa potrebbe derivarne la valutazione dell'unico autografo dell'ode ora esistente che, allo stato attuale delle cose, il Sanesi respinge all'ultimo posto e quasi trascura. Indubbiamente dell'ode non esiste che una sola redazione la quale subì correzioni, presumibilmente dell'autore, risultanti dalle copie, e il testo insufficiente e illogico dell'Archivio storico civico di Milano è conseguenza soltanto d'una distrazione che il Sanesi spiega bene, e che vien confermata come non infrequente al Manzoni quando trascriveva sè stesso, dalla constatazione che nell'autografo in pulito dell'*Adda* inviato al Monti ebbe similmente a omettere, nel ricopiarsi, un bel gruppo di versi che fu costretto poi ad aggiungere in calce con segno di richiamo nel testo, come è visibile nell'originale della Queriniana di Brescia. Contuttociò, pur riconoscendo che il testo dell'ode esemplato dal Sanesi di sul braidense XIV.6 è il migliore fra i tre non autografi; avendo constatato che il difetto dell'unico autografo esistente è derivato da una semplice svista, dopo aver sopperito ai versi mancanti, era quasi richiesto di porre a base del testo principale quello che senza dubbio attesta una sua volontà, e forse proprio quella definitiva se egli trascriveva da altro suo abbozzo precedente e in pulito, come si deduce dall'assenza in esso di varianti, pentimenti o correzioni.

Anche nella questione circa l'ordinamento dei *Sermoni* superstiti, il Sanesi, valendosi della diligente copia foggiata a mo' di quinternetto con frontespizio e motti epigrafici di recente rintracciata

nella Bibliothèque de l'Institut in Parigi, e che potemmo vedere in occasione della Mostra manzoniana del '31 nella Braidense, arriva alla conclusione — data l'incertezza della cronologia per ora più accettabile, e già intuita dal Barbi — che il terzo sermone in ordine cronologico, quello diretto *A G. B. Pagani*, fosse stato dall'autore disposto quale prologo a tutta la serie dei sermoni fatti e da farsi, come risulta dal quinternetto parigino e dalla copia Zendrini stessa. Poiché del sermone *Amore a Delia* non è possibile stabilire una datazione su elementi sicuri, è giusto che, in attesa di poter vedere coi nostri occhi lo scomparso autografo ambrosiano, questo sermone sia provvisoriamente posposto, a guisa di cosa rifiutata, ai tre ricosciuti, benché cronologicamente forse anteriore.

Un senso critico infallibile presiede all'indagine per stabilire le occasioni e le date dei numerosi brevi componimenti raccolti nella sezione « Epigrammi, scherzi, complimenti ». Tutti gli elementi sono raccolti con cura e vagliati con sapiente criterio, e tale da infondere in ogni caso nel lettore la convinzione che il risultato a cui giunge il critico rappresenta il punto massimo raggiungibile di avvicinamento alla certezza del vero. Resto tuttavia sempre nella convinzione che lo scherzo metastasiano *Tu vuoi saper s'io vado* rispecchi le incertezze e i contrasti in famiglia circa il progettato viaggio a Parigi nel 1817, incertezze e contrasti che non s'ebbero per quello di due anni dopo, e tanto meno per l'andata a Firenze del '27, che sembra al Sanesi l'occasione più probabile. Da notare anche per la sua novità l'assegnazione del primato che spetta al testo autografo parigino, prima ignoto, della parodia *L'ira d'Apollo*. Assai migliore infatti per proprietà d'espressione la lezione nella quale ora ci appare il gustoso componimento. Sicuramente non autografa a colpo d'occhio era già apparsa a me la copia Giudici dell'altra parodia sul *Canto XVI del Tasso*, e anche il Sanesi, pur non nascondendo qualche incertezza, adduce prove interne che escludono poter essere quello il testo uscito dalla penna del Manzoni, ma ammette tuttavia la maggiore autorità della copia Giudici rispetto a quella Zendrini.

Assai importante il largo discorso che si riferisce agli *Inni sacri*, non solo per le assennate conclusioni alle quali perviene circa il preteso inno per *I Morti*, e per l'altro che molto probabilmente il Manzoni ideò sul *Corpus Domini*, e di cui ci rimarrebbe un frammento nelle strofe *All'Offertorio* incorporate più tardi in quelle per una *Prima Comunione*, ma soprattutto perché mette a punto la tortuosa vicenda dell'incompiuto inno *Ognissanti*, dirimendone con giudizio esatto le numerose copie, e sottoponendo ad attenta analisi le due rivelazioni, rimaste però sempre un mistero: l'una, vecchia alquanto, dello Sforza al Crispolti, d'un manoscritto o traccia autografa dell'inno nella sua integrità, l'altra recente e assai più compromettente di Giovanni Macchia, il quale da un fantomatico autografo trasse addirittura strofe e abbozzi della cui autenticità c'è fortemente per ora,

e per buone ragioni, da dubitare. Sul solido terreno del codice autografo degli inni approvati, il Sanesi passa infine a un compiuto esame degli abbozzi e delle prime edizioni, al quale nulla è da eccepire se non forse una troppo generosa fiducia nella sedicente « terza edizione », di Cremona 1833, allestita dal latinista Bellò (cfr. *Annali manz.*, V, 139). Quanto al resto non si può che ammirare anche qui l'acribia nella valutazione d'altri autografi sparsi o di copie, la precisione dei testi, presentati in ordine specchiato nella loro logica genetica di tentativi, di pentimenti, di correzioni e anche di esitanze, a cui sembrerebbe impossibile si potesse giungere gettando lo sguardo su quello scartafaccio della « infinita progenie » degl'*Inni*, vera selva selvaggia di sgorbi e di cancellature. Altamente interessanti sopra tutti per l'arte e per il pensiero i testi delle varie redazioni — e nell'interno di esse delle successive fasi — della concezione e della verseggiatura del sovrano fra essi, *La Pentecoste*.

Con la trattazione estesa e compiutissima circa l'impetuosa concezione ed elaborazione e fortuna della grande ode napoleonica, il *Cinque Maggio*, si chiude l'amplissima introduzione di ben trecentosei pagine. Ma anche questa parte ci riserba notizie e scoperte davvero nuovissime e insospettate: dalla data anteriore d'un giorno rispetto al 18 luglio vergato dall'autore, che presuppone una meditazione intensa di molte ore prima che scaturisse la poesia, dall'iniziale ispirazione montiana, dalle suggestioni materne, al divulgarsi dell'ode manoscritta giunta assai per tempo nelle mani del Lamartine, nelle mani medesime del Goethe, alla distinzione precisa dei manoscritti esistenti autografi o no, e specialmente delle due famose copie per la Censura che furono di mano del suo fattore di Brusuglio. Ma la scoperta cui accennavo è quella riguardante la nota edizione luganese di Pietro Soletti, che era stata considerata sinora come la prima edizione, essendosi attribuita alla stampa la data del 1822 che è in calce alla lettera del Manzoni in essa pubblicata a mo' di prefazione. Sicuramente quella lettera è del '22, ma con argomenti irrefutabili e prove l'una più interessante dell'altra, rintracciate con mirabile sagacia, il Sanesi dimostra che l'edizione non poté vedere la luce che nel 1829, avendo dovuto attendere di poter uscire « dai torchi lontani per la difficoltà della censura a permetterne la stampa ai nostri », come il Soletti medesimo annunziava in quell'anno appunto a Gian Giacomo Trivulzio.

E ora vorrei ripecorrere il cammino qui rispecchiato per sommi capi soltanto, e accennare a una minuta congerie di identificazioni (1),

(1) Con troppa baldanza ad es. avevo voluto io identificare il « savio » della *Vaccinazione* con Carlo Imbonati (cfr. *Annali*, V, 110). Il Sanesi richiamandosi felicemente a una lettera del Manzoni stesso diretta al Monti per annunziargli l'*Urania*, dimostra a p. CIX s. come in essa ricorrano « parole identiche nel concetto e quasi identiche nella forma » a quelle della *Vaccinazione* con le quali accenna al « savio » preconizzatore delle sue poetiche virtù.

di allusioni, di circostanze, di particolarità bibliografiche appurate, perché il Sanesi non si limita a risolvere le questioni più importanti e va al fondo d'ogni cosa, per modo che, dove egli ha mietuto senza risparmiarsi, poco o niente rimanga agli altri da spigolare con fatica. Ma questa seconda rassegna di novità ci porterebbe troppo in lungo. Non si può invece tralasciare un cenno conclusivo sulle altre trecento pagine di testi. Già abbiamo accennato ai criteri generali e alle decisioni prese dal curatore circa la scelta degli autografi o delle copie da porre a fondamento della lezione, e al loro ordinamento. Ne è risultato una serie di testi presentati nitidamente nella loro autentica lezione con l'apparato critico integrale a piè di pagina sobriamente illustrato e disposto in modo da giustificare con assoluta chiarezza ogni variante. La pagina quindi si offre allo studioso con invitante semplicità, quasi senza alcun ingombro che troppo l'appesantisca, come avviene quando l'ammasso delle note usurpa troppo spazio a tutto danno del diritto che ha la poesia d'avere tutto per sé l'occhio e l'attenzione del lettore. Il rinvio alle singole trattazioni, tanto largamente e in modo organico svolte nella grandiosa introduzione, giova assai opportunamente a questo scopo e ci lascia in diretto colloquio col poeta e col suo travaglio di creatore. Impeccabile la correttezza del testo scrupolosissimo (1), felice la disposizione del sobrio apparato che rende chiaro quello che nell'originale stesso è confuso. Onde se aggiungiamo a ciò le descrizioni particolareggiatissime che d'ogni carta ci sono offerte nell'introduzione, vien fatto di dedurne che d'ora in poi rarissimo e quasi superfluo sarà il bisogno d'una consultazione diretta degli autografi.

Chi si volga indietro a considerare le precedenti pubblicazioni di poesie rifiutate o di abbozzi e il corredo critico ed erudito con che furono accompagnate, misurerà l'enorme distanza che le separa da questa insigne edizione che si mette a pari con le più celebrate per la loro eccellenza, da quella della *Vita Nuova* del Barbi, a quella delle *Familiari* del Rossi, al *Furioso* del Debenedetti, per alludere soltanto a opere di grandi studiosi scomparsi.

Fausto Ghisalberti.

---

(1) Non senza qualche trascorso, tuttavia lieve, della tipografia. Il Sanesi stesso aveva appena ricevuto il bellissimo suo volume e ancora non aveva avuto tempo di compiacersene, quando l'occhio gli cadeva sopra alcuni pochi refusi che non erano nelle bozze, e che volle subito comunicarmi: p. 99 nota 97 *D* correggi *B*; p. 67 in nota CXXXIX corr. CLXXXIX; p. 197 linea 8 *bontade* corr. *bontate*; p. 217 l. 9 *cessar* corr. *cessan*; p. 253 verso 26 *Qual* corr. *Quel*; p. 282 l. 14 *voce* corr. *vece*.

FRANCESCO DE SANCTIS. — *La letteratura italiana del secolo XIX*, vol. III: *Giacomo Leopardi*, a cura di WALTER BINNI. — Bari, Laterza, 1953, pp. 356 e pp. XLVII-404. (« Scrittori d'Italia », 211 e « Opere complete di F. De Sanctis », VII).

Un esempio particolarmente notevole del metodo rigorosamente storicistico, al quale si informa la nuova raccolta laterziana delle opere del De Sanctis, diretta da Luigi Russo, ci sembra questa edizione, curata da Walter Binni, dello studio intorno al Leopardi, ultimo e purtroppo incompiuto lavoro del critico napoletano. Ad un criterio di delicato rispetto storico obbedisce già la cura che l'editore, sempre in coerenza con i principi fissati dal direttore della collezione, ha dedicato al testo dell'opera. La sua attenta revisione dei manoscritti (il quaderno napoletano per i primi trentadue capitoli, quelli avellinesi per i capitoli XXXVII-XXXVIII e per i frammenti *Silvia* e *A Recanati*, gli appunti del Frizzoni per le lezioni zurighesi) e delle stampe (gli articoli della *Nuova Antologia* per i capitoli XXXIII-XXXVI, il testo del « Roma » per la lezione introduttiva al corso del 1876, quello infine del Torraca per la lezione sulla *Vita solitaria*) gli ha consentito infatti non solo di correggere molte sviste di lettura e di trascrizione del Bonari e del Cortese, causa talora di gravi distorsioni del senso (1), ma anche di restituire nella forma genuina quelle citazioni « infedeli », che pur contribuiscono ad illuminare sul piano, si potrebbe dire, dell'inconscio, la tendenza del De Sanctis, o meglio dell'ultimo De Sanctis, verso parole e costruzioni parlate, rapide, semplici, realistiche: come, per limitarci ad un solo esempio, nel caso di un verso del Berchet (« E quel sol gli *rifulge* più bello » divenuto « E quel sole gli *apparve* più bello »), che è citato dal critico proprio a dimostrare « il vivo ed il contemporaneo » del linguaggio berchettiano rispetto a quello aulico e letterario del giovane Leopardi nella canzone *A un vincitore nel pallone* (2). Una non meno significativa novità dell'edizione del

(1) Importante per es. la correzione a p. 37 dell'edizione critica, dove il De Sanctis dice: « Oggi è venuta di moda una critica che *chiamano* storica », mentre il Cortese leggeva *chiamiamo*, eliminando « il tono di distacco e di condanna » contro il falso storicismo cronachistico. Così a p. 143 il Bonari e il Cortese leggevano « Non è già solo un prestanome, *è* lo stesso Leopardi sotto altro nome » (a proposito del *Bruto minore*), mentre la lezione genuina « Non è già solo un prestanome, lo stesso Leopardi sotto altro nome » restituisce il senso esatto al discorso del De Sanctis, per cui Bruto rispecchia sì i sentimenti del poeta, ma è anche « personaggio storico ». Il Binni propone anche qualche felice congettura, per es. quelle spiegate alle pp. 305 e 307 dell'ed. commentata.

(2) Cfr. le considerazioni del Binni a p. 319 dell'ed. critica e a p. 181 dell'ed. commentata, nelle cui note sono opportunamente posti in rilievo e spiegati molti altri casi significativi.

Binni rispetto alle precedenti è rappresentata dall'indicazione, nella *Nota* finale (e spesso anche nelle note a piè di pagina dell'edizione commentata), delle varianti, correzioni e spostamenti riscontrati attraverso il confronto degli articoli dei giornali (il « Roma » e il « Diritto », su cui furono pubblicate nel 1876-78 le lezioni corrispondenti ai primi trentadue capitoli) e delle redazioni manoscritte anteriori con la redazione definitiva o ultima: varianti, correzioni e spostamenti i quali non solo fanno riflettere in genere sulla complessa elaborazione che in realtà precede l'apparente immediatezza del discorso desanctisiano, ma che in particolare mostrano — come nota il Binni — una volontà consapevole di attenuare affermazioni troppo recise, di eliminare espressioni conversevoli, di risolvere infine divagazioni bozzettistiche e ricordi autobiografici in quella « equilibratissima, sobria sfumatura di bonaria familiarità, di agio espositivo », che è uno dei caratteri artistici più affascinanti dell'opera (1).

La prova più esplicita dell'impegno di comprensione storica del Binni, alla cui luce prendono concreto rilievo e significato la stessa fatica editoriale e l'esauriente commento illustrativo a piè di pagina, è da vedere tuttavia nell'ampio studio introduttivo, premesso all'edizione commentata, il quale si può considerare, insieme con i saggi del Russo, del Contini, del Sapegno e del Binni stesso (*Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*) (2), come uno dei più interessanti contributi della critica postcrociana all'intelligenza della personalità del De Sanctis. Questo studio non è infatti la semplice presentazione del *Giacomo Leopardi*, ma si configura come una dinamica ricostruzione di tutta la meditazione critica del De Sanctis intorno al poeta, seguita nelle sue tappe successive, dai primi entusiasmi giovanili alla riposata riflessione della maturità, e ricondotta di volta in volta alle varie fasi in cui si articola la carriera etica e scientifica dello scrittore. E poiché non c'è momento, si può dire, di questa carriera in cui non sia presente direttamente l'interesse per il Leopardi, ben si comprende come la linea disegnata dal Binni con finezza di sfumature e distinzioni, valga in definitiva anche come un essenziale « spaccato » dello svolgimento in genere del metodo e del gusto del critico napoletano.

All'inizio di questa linea il Binni pone giustamente quello stato d'animo di fervida adesione sentimentale, di cui parla lo stesso De

---

(1) Anche per questo rimando alle note del Binni nell'edizione commentata. Un cenno particolare merita il brano soppresso (e già pubblicato anche dal Cortese) sulle correzioni apportate dal Leopardi alla traduzione della *Batracomiomachia*, nel quale si può vedere una curiosa anticipazione desanctisiana della « critica degli scartafacci », condotta però dall'autore, in coerenza con il suo gusto, per mostrare il progresso dell'arte leopardiana verso il « colore » e il « rilievo ».

(2) Ora in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 99-116.

Sanctis nella *Giovinezza* e che si rivela anche nel particolare leopardismo dei suoi versi giovanili; un'adesione che si volge soprattutto ai canti dell'infelice passione d'amore (*Consalvo* e *Aspasia*) e, si deve aggiungere, alle canzoni patriottiche, in cui il giovane entusiasta metteva — lo confesserà più tardi — i propri « sottintesi ». Ma, già nelle lezioni della prima scuola napoletana, questa iniziale « simpatia » diviene il lievito di un primo tentativo critico, in cui, come il Binni pone assai bene in rilievo, proprio a contatto con la poesia leopardiana, tecnicamente impeccabile e al tempo stesso modernissima, si viene maturando la feconda reazione del De Sanctis così al purismo come all'hegelismo. Vorrei, se mai, sottolineare che in questo primo tentativo, se già si colgono preannunci della futura interpretazione idillico-realistica, prevale tuttavia ancora la poetica, caratteristica del primo De Sanctis, della passione e del dramma, come si vede sia nella formula centrale del contrasto fra l'intelletto negatore e il cuore fervido e generoso, sia nella distinzione fra le poesie riflessive e quelle in cui il contrasto diviene « angoscia », come in *Amore e morte* e nel « bellissimo » *Consalvo*. Punto di vista che non cambia sostanzialmente, a mio avviso, nei saggi del periodo torinese-zurighese, in cui però, in coerenza con la più matura esperienza etica del critico, si fa più vivo e profondo il senso della potente e complessa personalità morale dello scrittore: e a ragione il Binni si sofferma a lungo sul saggio intorno all'*Epistolario*, prima e decisa « valutazione integrale dell'autore studiato nel legame fra persona e poesia ». Una vera e propria svolta è segnata invece dal saggio del 1869 intorno alla canzone *All'Italia*: svolta sì del metodo, che chiede ormai — come il De Sanctis stesso pone in rilievo e il Binni sottolinea — un'impostazione non più aprioristica ma veramente « storica », che studi la poesia in seno allo svolgimento dinamico dell'« universo » etico e culturale del Leopardi; ma altresì del gusto, fortemente venato ormai di realismo, come mostra la severità del critico nella valutazione della canzone, alla quale rimprovera significativamente genericità e retorica, e la mancanza soprattutto di « quella ingenuità e direi quasi bonomia, che è propria di una fede immediata ».

All'una e all'altra di queste due direzioni essenziali il Binni si richiama ad ogni modo per determinare la fisionomia dello studio incompiuto, ed anzi fa in proposito alcune importanti considerazioni che investono non solo l'interpretazione leopardiana, ma tutta la fase ultima e più matura della critica desanctisiana. Se infatti egli inquadra la nuova impostazione metodica nell'avvio, tipico di questa ultima fase, verso una interpretazione storica della letteratura, egli nota acutamente, al tempo stesso, come nel caso particolare del Leopardi, il De Sanctis, quasi avvertendo l'inadeguatezza dello schema politico impiegato nelle precedenti lezioni sulla *Letteratura italiana del secolo XIX*, si volga soprattutto alla ricostruzione per

così dire « interna » del « mondo » del poeta, « subordinando chiaramente ogni interpretazione della storia del suo tempo alla illuminazione della storia del suo animo e della sua poesia in una vera e propria monografia dinamica, attenta ai legami con la società e lo spirito dell'epoca in quanto essenzialmente rivisti nel vivo svolgersi di una personalità ' nello spazio e nel tempo ' ». Non meno interessanti le osservazioni del Binni intorno alla nuova poetica realistica del critico, che viene illuminata nella sua complessità, non riducibile assolutamente ad un piatto gusto veristico, e invece originalmente accentrata intorno alla esigenza di una compenetrazione dell'ideale nel reale, tale cioè da consentire anche « una vivacissima coscienza della trasfigurazione poetica, dell'originalità personale, dell'' alito religioso ', del dramma interiore... ». Nel caso del Leopardi giustamente il Binni avverte come alla stessa formula « idillica », che, sostituendo ormai quella del contrasto fra intelletto e cuore, è al centro dello studio incompiuto, il critico dia, in alcuni momenti, « un'eccezionale ampiezza di risonanza spirituale..., ritrovando anche nella modernità del linguaggio idillico non solo la spontaneità e la naturalezza sentite come essenziali alla grande poesia e particolarmente alla poesia moderna, ma persino l'implicita coscienza di un concetto più elevato dell'arte, intesa come voce lirica dell'anima ».

Questi momenti tuttavia, per quanto importanti (si pensi soprattutto al cap. XXXVI, *Il nuovo Leopardi*), non sono decisivi, e proprio il punto di vista idillico-realistico costituisce — lo riconosce il Binni stesso — il più grave limite della grande opera desanctisiana, dato che costringe il critico non solo a restare sordo all'altezza etica e artistica delle *Operette Morali*, ma anche a distorcere il tono dei « grandi *Idilli* » in una direzione colorita e « bonaria », assai lontana, a nostro giudizio, da quella genuina: come si avverte soprattutto nelle analisi del *Sabato* e della *Quiete* e più ancora del *Canto notturno*, « situazione originalissima, che illumina le vie tenebrose del mistero con la bonomia, la nativa semplicità, l'ingenua grazia del pastore ». Né il fatto che questa valutazione idillico-realistica abbia avuto degli epigoni nel Croce e nel Figurelli, e che anzi continui a suggestionare non pochi commentatori e lettori, mi sembra una prova della sua validità, quanto piuttosto un segno del tenace sopravvivere dell'atmosfera di gusto in seno alla quale essa era nata. Ben più convincente saldezza conserva invece l'altro aspetto dello studio, su cui, come si è detto, il Binni ha fermato la sua attenzione: quell'impostazione dinamica che rimane tuttora per tanti lati esemplare, quale modello di concreta storicizzazione di una personalità poetica. Ma proprio l'aver condotto la storia del Leopardi in senso soprattutto « interno », l'aver cioè avvertito l'isolamento dello scrittore nell'atmosfera etica e culturale dominante nel suo tempo, non ripropone più acuto il problema delle relazioni profonde fra questa atmosfera e il grande scrittore, problema essenziale anche ad una più

penetrante caratterizzazione della sua poesia? Come ha osservato assai acutamente il Sapegno (1), l'interpretazione del De Sanctis sembra risentire, particolarmente nello studio, di una intima contraddizione fra l'intuizione della indiscutibile « modernità » del poeta e l'impossibilità di giustificare tale modernità (come invece nel caso del Manzoni) riconducendola direttamente a quella cultura romantico-realistica a cui il critico rimaneva sostanzialmente legato: contraddizione rivelata anche — aggiungerei — dalla stessa formula « idillica », con cui si tenta appunto di mettere d'accordo e l'invincibile impressione della « solitudine » del poeta e la volontà di spiegarne realisticamente il vivo e attualissimo incanto. Forse non si potrà consentire del tutto con chi recentemente ha creduto di scoprire il filone più originale della personalità leopardiana nella sua polemica contro lo spiritualismo e in genere la cultura « borghese » della sua età: anche nell'ultimo Leopardi, anche nella *Ginestra*, troppo fermamente il suo animo e la sua fantasia sono assediati dalla convinzione dell'infinita vanità del tutto, perché egli possa proporsi un programma filosofico o sociale che oltrepassi davvero l'assoluta e solitaria « disperazione » del finale del *Tristano*. È certo tuttavia anche per noi che un effettivo avanzamento della comprensione del Leopardi rispetto alla grande interpretazione desanctisiana, si può ottenere non solo attraverso più aderenti e sottili approssimazioni psicologiche e stilistiche, ma anche, come dice appunto il Sapegno, riesaminando, nella forma più approfondita e spregiudicata che ci è consentita proprio dalla nostra esperienza contemporanea, la particolare posizione del poeta in seno alla « realtà intimamente contraddittoria della vita e della cultura italiana del secolo XIX ».

EMILIO BIGI.

G. VERGA. — *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI. — Firenze, Le Monnier, 1954.

E. DE MICHELIS. — *Dostojevskij minore, con un saggio su Verga europeo*. — Firenze, La Nuova Italia, 1954.

G. SANTANGELO. — *Storia della critica verghiana*. — Firenze, La Nuova Italia, 1954.

Chi si attenda di veder colmata da queste lettere la falsa lacuna d'un « Verga teorico », è inevitabile che resti deluso. Forse il curatore della pubblicazione, Fredi Chiappelli, il quale peraltro ha svolto

---

(1) In *De Sanctis e Leopardi*, « Società », gennaio-giugno 1953, pp. 79-88. Il Sapegno vede invece un tentativo di più approfondito inquadramento storico nella pagina dedicata al Leopardi nella *Storia*.

il suo compito con sufficiente correttezza filologica, avrebbe fatto meglio a dare alla raccolta un titolo neutro, « Lettere a Edouard Rod » per esempio; dato che questo di *Lettere al suo traduttore* sembra voler insistere su un preciso argomento del carteggio, mentre pochissime volte il Verga parla del suo lavoro, e solo da lontano accenna, e con parole estremamente generiche, alle più ovvie difficoltà del tradurre. Sono lettere, queste, nel significato più pratico della parola; e in esse il Verga, uomo e scrittore, lo intravediamo appena, e più ancora che intravederlo siamo costretti a indovinarlo di là dal velo di correttezza mondana dietro cui amò celarsi.

Con ciò non si vuol dire che tali lettere siano prive d'importanza, e nemmeno che ne appaia inutile la pubblicazione. Vogliamo solo indicarne quello che ci sembra il vero carattere, e insieme denunciarne una strana difficoltà alla lettura. Se il Verga dice pochissimo dell'arte sua, se trattiene negli avari limiti del più stretto riserbo qualunque accenno alla sua persona e alla sua vita sentimentale, tuttavia questi accenni ci sono: allusioni, mezze frasi, rimandi a qualcosa d'altro, da cui ci sentiamo invogliati a penetrare il programmatico convenzionalismo epistolare per giungere a renderci conto della banalissima osservazione — si tratta sempre del Verga, comunque — che ci conforta a seguitare la lettura. « Intanto vi stringo la mano cordialmente, e vi prego di riverirmi la vostra gentile Signora. Vostro aff.mo G. Verga ». Cosa si può ricavare da una frase simile? E a una prima lettura può anche sembrare che tutte le centocinquantatre lettere al Rod siano su questo piano: frasi che nell'uso hanno perso lo stesso significato delle singole parole, e si sono fissate nel limbo dei formulari, delle convenzioni, di quella tanta parte della nostra vita in cui di noi non è presente che quanto basta a dichiarare, appunto, niente di più che un atto di presenza. Quasi tutte le signore a cui si scrive o di cui si scrive per lettera sono « gentili », e la stretta di mano epistolare non ha più neppure un valore di metafora. Ma già la misura in cui ci serviamo di tali formule può essere indicativa; e per quanto riguarda il Verga, possiamo dire che il suo costante ricorrere al convenzionalismo di rito è fortemente sintomatico. Non c'era bisogno di queste lettere per sapere del magnanimo riserbo e del gusto della correttezza formale che furono caratteristici del Verga; ma è già importante questa costanza di tono, mantenuta a lungo e inalterata negli anni (le lettere vanno dal 1881 al 1910, anno di morte del Rod, con una lacuna dal 1888 al 1898), da cui ci viene offerta in primo luogo una conferma di quanto sapevamo, e poi la tentazione, direi, di ricostruire il ritratto d'un gentiluomo, che, se tale non fosse stato, anche *I Malavoglia* non sarebbero così come sono.

Allusioni, rimandi, mezze frasi. Dall'insieme delle lettere, però, un'immagine umana pressoché completa. Il Verga non affronta il problema del tradurre, non fa esplicite dichiarazioni di poetica, e

tuttavia ci permette di rilevare un quadro abbastanza soddisfacente dei suoi interessi. Ci offre l'esempio d'una grande rettitudine morale, e ci indica perfino la via per conoscere alcune sue debolezze. Pacato e costante nelle sue amicizie, passano gli anni e non cambia tono quando parla del Capuana, del Giacosa o di altri. Non giudica mai, non azzarda espressioni categoriche, ma lascia trasparire una ferma gentilezza di affetti, come ogni volta che nomini la Dina di Servedolo, amica sua e traduttrice del Rod, per la quale fra l'altro chiedeva al Rod l'ordinazione a Parigi d'un cappellino, e sempre nominandola riesce ad arricchire le sue convenzionalissime frasi come di un alone affettuoso, tanto più evidente quanto più quel convenzionalismo finisce con l'apparirci, proprio in virtù del rapporto con tale alone affettuoso, adatta immagine di riserbo, espressione d'un tono morale. Pacatezza e fermezza di affetto anche nei riguardi del Rod: dal « Preg.mo Signore » il Verga passa progressivamente al « Caro Rod », sempre però mantenendosi sulla linea del cortese distacco, e tuttavia lascia trapelare qualche contenuto accenno alla confidenza, come ad esempio quando, in riferimento alle recenti nozze dell'amico svizzero, fa un complimento secondo i canoni della più frusta retorica epistolare, e insieme ci svela un suo complicato sottofondo di pensieri: « Io non mi mariterò punto, caro Rod, ma se c'è cosa che possa farmi dubitare della bontà di questa determinazione, è la testimonianza della vostra felicità domestica che vi auguro sempre » (lettera XXII).

Fondamentalmente, ritengo a parlare di sé. Si potrebbe quasi dire che il Verga era sentimentalmente preparato a far suo il letterario principio dell'impersonalità dell'arte. Anche il Manzoni fu costante nel suo riserbo; ma si direbbe che il Verga in tale suo atteggiamento sia reso ancor più fermo da quelle profonde ragioni di storia che dovevano portarlo, sullo spunto del verismo, a superare quanto di volgarmente romantico sarebbe invece sopravvissuto in tanta nostra letteratura, in un Pascoli, ad esempio, o in un D'Annunzio: quelle stesse ragioni che ce lo rendono oggi, a mezzo Novecento, così vicino, così « militante », così suggestivo maestro. « Il ritardo [a rispondere] è venuto dall'imbarazzo in cui mi ha messo il suo desiderio di avere da me dei dettagli biografici personali », dice nella lettera III; e aggiunge: « Ma ella capirà quanto sia cosa delicata e difficile il parlare di sé ». Cosa difficile; ma più che altro, pel Verga, questione di delicatezza. E insieme, dato di fatto che può andare oltre la caratterizzazione psicologica, per indicare (la lettera è del 1881, anno di pubblicazione dei *Malavoglia*) la piena partecipazione dell'uomo alle vicende dello scrittore, l'alto impegno morale dell'artista.

Se dunque il continuo ricorrere a un convenzionale formulario viene a rappresentare un particolare tono morale del Verga, altri aspetti della sua personalità, perfettamente in armonia con tale

tono morale, vengono svelati per mezzo di rapide allusioni, o resi particolarmente intensi, come nel caso della breve ma esplicita dichiarazione di dolore per la morte del nipote (lettera CXIX), proprio da quelle categorie epistolari, preamboli e congedi fatti, che li contengono. Ripetuti accenni alla *Duchessa di Leyra* ci attestano gli stenti e le difficoltà della sua composizione, per quanto strano possa sembrarci che proprio il Verga si allarmasse delle complicazioni psicologiche della particolare « società » che veristicamente intendeva riprodurre, « massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti » (lettera LVII). Molte sono le ragioni di tali difficoltà, ma la principale sta forse nel fatto che il Verga, indipendentemente da questioni di contenuto, aveva chiarissima coscienza di aver scritto un gran libro coi *Malavoglia*. « Sento che non ho scritto nei *Malavoglia* né un rigo, né una parola di superfluo » (lettera VII) dice chiaramente in proposito; e seppure tale frase viene detta per evitare l'eventualità di tagli nella traduzione francese, noi la sentiamo particolarmente pertinente allo studio di essenzialità espressiva da cui nacquero *I Malavoglia*, e a quella insostituibilità di parole che al loro discorso è data dalla raggiunta poesia. Mentre con ogni probabilità il Verga si rendeva conto che con la *Duchessa di Leyra* stava lavorando su piano di più modesta letteratura narrativa, letteratura conclusa senza speranza nei limiti di quei canoni veristici che pei *Malavoglia* e pel *Mastro Don Gesualdo* erano stati soltanto uno stimolo a riconoscere più profonde esigenze. Sempre infatti il Verga è preciso e acuto nei suoi fugacissimi giudizi letterari, specie a riguardo dell'opera sua. « Le manderò fra un mese *Il marito di Elena*, di cui però non son molto contento », scrive nella lettera IX; nemmeno del rifacimento in romanzo di *Dal tuo al mio* si mostra contento (lettera (XIII), e anche riguardo al tradurre, se non dice nulla di particolarmente interessante, tuttavia si esprime sempre senza titubanze e con la massima chiarezza: sa della intraducibilità dei *Malavoglia* (lettera VII), tiene principalmente al risultato pratico, a che la traduzione conservi il più possibile dell'originale, non complica con discutibili teoremi ciò che per lui non rappresentava altro che un utile, un fatto editoriale. Non si devono poi interpretare come indizio di gusto le molte lodi che egli fa ai libri del Rod: c'è, indubbiamente, la stima, però tali lodi rientrano in gran parte nel formulario di correttezza sociale a cui il Verga si atteneva, e anzi, malgrado la sincera amicizia, si sente che col passar degli anni, e con l'accumularsi dei volumi che gli giungevano a regolare e frequente scadenza, egli sempre più ricorreva alle frasi e alle lodi generiche (quasi ogni libro del Rod è « una delle sue cose migliori ») per celare un fastidio che, severo con se stesso e teso alla poesia com'era, doveva provare per la vena troppo facile, troppo vicina alla grafomania, di cui dava prova il Rod.

Sobrie e scarse le dichiarazioni di poetica (« Ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole — ecco tutto ». Lettera LVII. Oppure, a proposito di Maupassant: « Alcun scrittore non è venuto senza maestro e predecessori, ed io mi terrei sempre onoratissimo di confessare quanto debbo ai grandi che ci precedettero entrambi, a cominciare da Balzac » lettera CXXXV), sempre limitate da una precisa volontà di evitare il discorso in proposito e di ridurre qualunque fatto sul piano della normalità. Più interessanti, alcune allusioni alla sua personalità morale, come nella lettera LXXXIII, dove forse con un po' d'ironia confessa la sua pigrizia: « Voi siete un gran lavoratore, e vi ammiro quanto mi mortifica la mia pigrizia che vorrei chiamar studio e ricerca di un meglio inafferrabile ». Anche in questo caso, la solita reticenza verghiana; perché davvero, più che di pigrizia, si tratta di « ricerca di un meglio inafferrabile », ricerca che ad esempio lo disamorava dal proseguire nella composizione della *Duchessa di Leyra*, certo confrontata mentre veniva scritta, per inclemente autocritica, all'eccellenza delle opere precedenti. Così c'interessano altre fugaci notazioni di carattere morale, come nella lettera XXIV: « So che le vostre lettere al *Fanfulla* piacciono molto, e me ne congratulo con voi, amico mio; cui auguro la fortuna che vi meritate, ma che temo non avremo mai, né voi, né io, né tutti quelli che fanno con coscienza »; o come nella lettera CXXXV: « E voi sapete quanto io sia alieno da tutto ciò che può somigliare al pettegolezzo letterario ». Notazioni che acquistano tutte risalto, proprio perché rare e quasi assorbite nel tessuto neutro del discorso epistolare.

Pudico e reticente come chi, mirando solo e con pieno impegno all'altezza dei risultati d'arte, è poco incline allo sfogo, all'esibizione, perfino alla confidenza, e dà giusta espressione prosastica ai casi pratici della vita, il Verga esce dai limiti della convenzionale correttezza solo quando si sente davvero toccato nell'arte sua. Le lettere meno « lettere » sono appunto quelle in cui finalmente trova nell'amicizia del Rod la possibilità, non dico di sfogarsi, ma almeno di esprimersi senza « quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone », precisamente perché alcune traduzioni lo hanno, come uomo e come artista, offeso. Lettere d'eccezione, nel complesso del carteggio. A proposito del *Mastro Don Gesualdo* tradotto dalla Laurent (scrivendo direttamente alla quale, d'altra parte, nuovamente si serve, seppure con fermezza di accenti, del convenzionalismo epistolare) esce in espressioni che meravigliano per la loro violenza: « Mlle Laurent a furia di tagliare e svisare ne ha fatto tal cosa grottesca del mio povero Don Gesualdo che io lo disconosco, lo ripudio, e non vorrei per tutto l'oro del mondo assumerne la com-paternità dinanzi al pubblico francese, per quanto egli sia incurante e ignorante di ogni cosa che non sia francese ». E appresso,

quasi spinto dalla stessa eccitazione che gli ha fatto, contro le più radicate abitudini, pronunciare un giudizio tanto deciso e tanto generico, lascia che gli sfugga un apprezzamento-confessione sul suo lavoro: « La mia povera prosa poi — difettosa, tormentosa e tormentata, sia pure, per volere avere *il suo colore* — in mano di lei diventava una vera *platitude* ». Apprezzamento assai interessante, proprio perché fatto da uno scrittore che, ignorando i pericoli della vena eccessivamente facile, giunse alla particolare qualità dei suoi risultati veramente attraverso un « tormento » morale e stilistico che non aveva nulla a che fare coi tanti tormenti di cui si vantò la retorica romantica. A proposito poi della rappresentazione della *Lupa* a Parigi, data dalla compagnia Grasso, tanto si sente offeso dalla versione modificata ed esteriormente gesticolata di quell'attore, che si abbandona a una spiegazione della sua opera, spiegazione che è una sorta di variazione sul tema, una mezza pagina in cui, dimenticato anche stilisticamente il ritegno del gentiluomo che scrive nulla più d'una lettera, il Verga ci permette di riconoscere l'efficacia rappresentativa del vero scrittore: « Il Grasso si permette di travisare il finale così che tutta la commedia diventa barocca e assurda. Non è più la passione cieca, carnale, brutale anche se volete, ma quasi fatale della Lupa, che dà la figlia a Nanni non per turpe mercimonio, ma perchè egli la vuole, ed essa non sa resistere alla sua volontà, carne della sua carne, che arde e si consuma e soffre della sua passione, e si pente del suo peccato, sinceramente, ma non può divellersene, e torna a lui, e lo avvince così nel suo spasimo che egli ne è vinto pure, e sempre, e per sottrarsene non sa far altro che ucciderla. Invece il Grasso lo fa cadere di nuovo nelle braccia di lei, all'ultimo — figuratevi! » (lettera CXXXIX).

Un conto, dunque, è pel Verga il suo lavoro, e un conto la fortuna pratica di tale lavoro. Su tutto ciò che riguarda i caratteri, i propositi, i risultati della sua arte, quando non si senta veramente toccato nel vivo, si mantiene, più ancora che reticente, superbamente silenzioso. Un silenzio che sa di disdegno, anche, della medesima qualità di quello in cui si chiuderà per sopravvivere all'opera; e in esso difende quel pudore che vediamo animare la religiosità dei *Malavoglia*. Quando invece s'interessa della fortuna pratica dell'opera sua, né sembra attribuire alle traduzioni maggior valore, allora discute anche, consiglia, ma sempre col signorile distacco di colui che mira ad altro e stima tali cose in tutto degne della prosastica trascuratezza con cui ne tratta. La sua vera natura, lo scrittore e i suoi profondi sogni, le sue ambizioni, le sue soddisfazioni e le sue pene, tutto ciò non è argomento di corrispondenza; e queste lettere che sembravano non dirci nulla di lui, ci accorgiamo a un tratto che ci dicono molto, mostrandoci perfino, espressione quali sono d'un tono morale, una loro coerenza stilistica proprio sul costante piano del trascurato convenzionalismo. Perfino le famose sviste gram-

maticali sembrano intrinseche a tale coerente trascuratezza: sono anch'esse frutto di quel disdegno che induceva il Verga a trattenere i suoi rapporti pratici nei limiti della correttezza convenzionale, e seppure possono svelarci qualcosa di più profondo circa la sua « povera prosa tormentosa e tormentata », è indubbio che finiscono per rappresentarci uno degli elementi di questa specie di negativa epistolare in cui il grande scrittore consegnò il suo ritratto all'amico Rod.

Equilibrato, s'è già detto, e filologicamente corretto il lavoro del Chiappelli; il quale fa precedere alle lettere verghiane un'introduzione in cui chiarisce alcuni particolari biografici del Verga e del Rod e suggerisce con appropriate osservazioni un criterio di lettura. Segue alla raccolta un'appendice con sedici lettere del Rod al Verga del 1905 e del 1906, quindi un « regesto di notizie biografiche » estratte dal carteggio, un « indice di notizie bibliografiche e letterarie » utile principalmente a ritrovare nelle lettere i passi che si riferiscono alle opere verghiane, e un indice di nomi, o meglio di soli cognomi, delle persone nominate. Giacchè il Chiappelli è intervenuto anche con qualche diretta nota al testo, ci permettiamo di proporgli un chiarimento d'una frase oscura, per quanto la cosa non abbia la minima importanza. Dice il Verga nella lettera CV: « Quanto al mio viaggio a Parigi, non solo *imaginatif*, come voi dite, ma *arci-imaginatif*, dipende come vedete da molte cose, e prima che di qua, son più lontano che se fossi in Affrica »; e il Chiappelli (pag. 198) così commenta: « Il senso della frase è reso pocho chiaro dalla probabile omissione di qualche parola, come per es. « *e prima che* [*abbia finito*, o simili] *di qua, son più lontano* ecc. ». Eccesso di zelo filologico: forse il passo è meno oscuro di quanto sembra e si può spiegare così: *dipende come vedete da molte cose, e, prima di queste cose, che di qua, cioè da Catania* ecc., essendo la lontananza di Catania la prima « cosa » che rendeva difficile il viaggio.

Utili osservazioni sull'arte verghiana fa E. De Michelis in un saggio pubblicato evidentemente con intenzione insieme a uno studio su Dostojevskij. « Un saggio sul Verga europeo » è detto infatti nel titolo: perciò il De Michelis, pur riconoscendo che il Verga seppe andare oltre i limiti dell'ortodossia veristica, consiglia di studiarlo sempre nell'ambito del realismo europeo, d'un clima letterario, cioè, di cui fu insigne esponente il Dostojevskij. Inizia con alcuni accostamenti, piuttosto esterni e discutibili, del Verga a Flaubert e a Tolstòj a proposito dell'*Amante di Gramigna*; e quindi non sempre riesce ad evitare i pericoli caratteristici di lavori così impostati, e cioè un certo genericismo di riferimenti e il gusto compiaciuto della citazione eccentrica. Più preciso è in alcune notazioni, anche se incidentali, aderenti ai testi verghiani, come quando vede nel personaggio di Rocco Spatu una particolare necessità in funzione di contrappunto alla vicenda generale: è lui, lo scioperato senza

risentimenti morali « che resta in paese, a contrasto con 'Ntoni che se ne va »; o quando insiste sulla tecnica « musicale » dei *Malavoglia*, sulla funzione proprio di contrappunto che hanno i vari personaggi minori. Pel De Michelis il verismo verghiano è ravvivato da un « pathos memorativo », dal « riandare col pathos della lontananza a cari luoghi lontani ». Buone osservazioni di tecnica narrativa vengono anche fatte, specialmente considerando *I Malavoglia*, sul « dialogo raccontato » e sul « monologo interiore ».

Nello scrivere la sua *Storia della critica verghiana*, certamente G. Santangelo s'è proposto di evitare per quanto gli era possibile il rischio di cadere in una cronaca estrinseca di libri e di giudizi staccati. S'è certamente reso conto che scrivere la storia della critica di un autore non supera la modestia dell'utilità didascalica se tale storia non si fa essa stessa saggio critico su quell'autore. E perciò è continuamente intervenuto in prima persona, oltreché per coordinare i giudizi e delineare i vari temi e momenti critici, anche per completare il discorso, per fare un suo discorso sul Verga.

A rigore, dovremmo dire che le due esigenze non giungono a comporsi in risultato armonico: da una parte resta il discorso in prima persona, e dall'altra la rassegna cronologica degli scritti sul Verga. Il primo capitolo su « La poetica del verismo e l'opera del Verga » fa parte del saggio sul Verga, e nella sua sostanza non aggiunge nulla a quanto sul « Verga e il verismo » aveva scritto il Russo; mentre altre pagine, come ad esempio quelle del capitolo V, « Dal Momigliano al Flora », tendono a restare nei limiti della rassegna. Comunque, è giusto notare l'esigenza di chiarezza espositiva del Santangelo, la correttezza della sua informazione e dei vari riferimenti bibliografici, e soprattutto il senso di misura con cui egli cerca di tener presente il fenomeno artistico nella sua totalità, studiandolo tanto nei suoi rapporti con lo sfondo storico, quanto nel suo aspetto formale. Domina nelle sue pagine la personalità del Russo, al cui celebre libro sul Verga è giustamente dedicato un intero capitolo. In complesso, il quadro della critica verghiana che ci dà il Santangelo appare fondamentalmente equilibrato e attendibile. Forse si può discutere sull'importanza che egli dà al « problema » della superiorità artistica dei *Malavoglia* sul *Mastro Don Gesualdo*, e viceversa, che non ci sembra, inteso almeno nei rigidi termini d'una classifica, un vero e importante problema. SERGIO ANTONIELLI.

GABRIELE D'ANNUNZIO. — *Lettere a Barbara Leoni*. Con una « premessa » di BIANCA BORLETTI e una « nota » di P. P. TROMPEO. — Firenze, Sansoni, 1954, pagine XLVII-520.

« La presente raccolta di 276 lettere di Gabriele d'Annunzio a Barbara Leoni è stata tratta da un epistolario di 1050 lettere della raccolta Guabello oggi di proprietà della contessa Bianca Borletti. Sono state aggiunte alcune lettere non appartenenti all'epistolario già Guabello e che sono esse pure di proprietà Borletti ». Così l'avvertenza editoriale. Sono dunque un quarto delle « *plus de mille lettres de moi* » cui il Poeta accennava col suo traduttore francese Georges Hérelle, le *reliquie*, che invano egli cercò insistentemente di riavere dalla donna non più amata (v. lettere dell'8 agosto e dell'8 dicembre '91, e 15 novembre '92, e, citato nella « premessa », il biglietto del 1905) e che infine, com'è noto, furono acquistate e illustrate dal collezionista Mario Guabello nel 1935. (Nel presente volume è anche una « nota bibliografica relativa a Barbara Leoni », alla quale è da aggiungere un mediocre libro di André Germain, *La vie amoureuse de D'Annunzio*, Librairie Arthème Fayard, 1954, che, nei confronti del nostro argomento, si dimostra arretratissimo d'informazioni).

Quale il criterio della scelta? Nella « premessa » è detto che una « considerazione fondamentale » ha presieduto alla decisione di pubblicare l'epistolario, quella che « il tempo può dare oggi a queste lettere il loro valore più esatto alla luce dell'opera che da esse ha tratto la sua sostanza ». Giustissimo, e, per il ricordo che un po' serbo d'una mia antecedente lettura dell'epistolario, nel 1938 — consentitami dalla cortesia di Benedetto Croce cui il Guabello l'aveva dato in visione — convengo che una certa discrezione nella scelta fosse ragionevole; ma chi legga anche soltanto il prezioso *Catalogo ragionato della raccolta dannunziana di Guabello* (ed. definitiva del 1948), si accorgerà che importanti lettere là citate o riassunte più non compaiono nella raccolta sansoniana, e non è detto il perché. E queste lacune han forse tolto la possibilità di un più assiduo commento esplicativo all'epistolario, cui pure non mancano note e particolarmente raffronti utilissimi con l'opera dannunziana.

Il nome di Barbara Leoni è rivelato in un lesto ma vivido e patetico ricordo di giovinezza nel *Libro segreto* del Poeta, ultimo suo libro, ch'è del '35: metà vero e metà falso il nome, così come ambigua è la luce portata sull'episodio. (« Elvira Natalia Leoni è il mio vero nome. *Barbara* è un nome d'amore, il nome che mi ha dato Gabriele » — lett. ined. della donna al Michetti). La rivelazione fatta dal Poeta stesso dell'esistenza di una passione, per cui fu risoluto di uccidersi, e la dichiarazione esplicita « Ella divenne Ippolita Sanzio » confer-

mano che l'avventura, la prima di una lunghissima, intricata serie, iniziata pochi anni dopo il già avventuroso matrimonio con Maria di Gallese, ha un suo posto preciso e importante nel continuo scambio di amore e di arte e nel conflitto irresoluto di sensualità e spiritualità in cui par che consista tutta quanta la vita dannunziana.

L'amore per Barbara Leoni durò cinque anni: le lettere a lei vanno dall''87 al '92. Così per i biografi come per i critici una lacuna oggi è colma. Ai biografi interesserà conoscere minutamente colei che fu l'ispiratrice, diretta o indiretta, unica o con altre confusa, di varie opere dannunziane — l'*Isotteo*, la *Chimera*, l'*Intermezzo*, le *Elegie romane* e il *Poema paradisiaco*, e i tre *Romanzi della Rosa* (nasce dalle intime espressioni delle lettere il sospetto di un significato fortemente erotico di questo titolo emblematico), cioè il *Piacere*, l'*Innocente* (già nella stesura precedente dell'*Invincibile*) e il *Trionfo della Morte* — e anche di qualche inedito. Si apre e si conchiude, come si vede, un periodo d'arte strettamente legato all'avventura amorosa — persino nel *Fuoco* ne durerà la memoria. Ai critici gioverà seguire nelle lettere il sorgere di tali ispirazioni, e, secondo una caratteristica dannunziana, il passare delle impressioni e delle immagini dalla realtà immediata alla fantasia e il rifluire da questa a quella. Ma non è facile disgiungere l'uno dall'altro interesse.

Nella vita privata Barbara o Barbarella (invocata anche Jessica, Miranda e Gorgon e Regina di Cipro), signora della piccola borghesia, di bellezza « patetica e sensuale », apparve al suo amico una « nobile anima »: di rado il risentimento poté fargli mutare questo giudizio. Amante e consolatrice è « sorella », come piaceva a lui chiamarla troppo volte con equivoca, o meglio fastidiosa sublimazione. Egli la comprese, in parte, nella sua bontà, la compatì nei suoi dolori. A persone, come al Michetti, cui più difficilmente poteva mentire, D'Annunzio confessò (lett. ined.): « Ella merita... di essere amata. So di lei una quantità di atti che la onorano e la inalzano ». E anche dell'intelligenza e sensibilità di lei (« *intelligence commune* » dirà invece a G. Hérelle) fece gran lode. « Quel che io amo ed ammiro nelle tue pagine è appunto la freschezza e la vivezza schiettissima del sentimento... »: ed è il meno che dirà. (Noi siamo perfino indotti a pensarla insieme « femmina e musa », se dobbiamo credere con misura ch'ella abbia collaborato a una romanza assai languida, *Ecco Settembre. O amore – mio triste, sogneremo*, che fu sottoscritta Jessica S. V., cioé San Vito. Si veda P. P. Trompeo, *La romanza di Jessica*, in *La N. Stampa*, 17 sett. '52). E anche del carattere di Barbara il Poeta affermerà con accento che riconosciamo non solo sincero, ma veritiero: « Io sono più debole di te » (5 aprile '91; e ripeterà in una lettera al Michetti nel dic. '92 — ancora inedita —: « Ella è più *forte* di me »). Che fosse donna discreta e fiera è attestato anche dal suo atteggiamento posteriore all'avventura con D'A.: il silenzio

in cui si raccolse e la cessione *in extremis*, per grande bisogno, delle lettere, quarant'anni dopo.

Nella trasposizione artistica ella diede particolari di sé, della sua bellezza e della sua psicologia, della biografia stessa, delle sue stesse lettere, e del suo vario influsso sull'amico, in maggiore o minore misura, in Elena Muti e Maria Ferres, in Giuliana Hermìl e Adriana (dell'*Invincibile*) e Ippolita Sanzio. Nell'*Isotteo*, nella *Chimera* si sostituì vagamente all'immagine di Maria di Gallese, nelle *Elegie* e nel *Poema paradisiaco* divise il posto con la donna che le seguì, Maria Gravina: ebbe il suo inno di gioia e la sua melanconica elegia.

Vicende poetiche che si colgono apertamente, o adombrate, nelle lettere che possiamo studiare. « Quando leggerai il mio libro, vedrai quanta parte della nostra passione anima le pagine » (28 sett. '88. Si tratta del *Piacere*); « L'espressione ambigua del tuo volto, proveniente dalla assidua discordia tra l'espression della bocca e quella degli occhi, io l'ho studiata acutamente in una pagina del mio libro » (10 ott. '88); « Ho trasfusa nel mio capitolo l'impressione di freschezza avuta dalla tua lettera. Ho scritto qualche pagina *superiore*. Il sentimento della tua lettera corrispondeva al sentimento del mio capitolo. Ho accarezzata *Giuliana Hermìl* con le mie più squisite carezze di artista » (5 giugno '91); « Molti hanno indovinato, credo, che tu sei l'*Adriana Sanzio* dell'*Invincibile* » (14 febbr. '92), ecc. E in modo più generale e nel tempo stesso più perentorio: « Io ti amo; e molte cose, le più divine e le più tristi, del mio amore resteranno fermate nel mio libro come nel bronzo » (4 ott. '88).

Queste lettere (oltre a essere trasportate in più punti nei romanzi — D'A. doveva o farsele prestare da Barbara, o copiarne alcune, o prenderne precise note o « ricordi rapidi » —) contengono molti altri dati di particolare rilievo, per chi ne ricerchi poi la trasfusione o trasfigurazione nelle prose e nelle poesie: sono gli itinerari abruzzesi, i mendicanti e i pellegrini di Casalbordino, la visita al Cimitero inglese di Roma, la gita adriatica sul *Lady Clara* e il primo soggiorno veneziano, i vagabondaggi estasiati per i colli albani (donde alcune *Elegie romane* e il primo libro del *Trionfo della Morte*), la figura del padre di lui, l'usignuolo ascoltato più volte che poi entrerà in un famoso pezzo di bravura — lo ricorderà nel *Libro segreto*, ma lo dirà in una lettera del 16 giugno '91 con una precisazione che chiude un lungo dibattito dei critici « fontanieri »: « L'altro giorno scrissi tre pagine su un *usignuolo* vivissime », il che, come ha già detto con ragione il Trompeo (*Corriere della Sera*, 4 giugno '54) non esclude il modello letterario di *Une partie de campagne* del Maupassant.

Non mancano naturalmente le notizie sull'inizio e il proseguimento e la fine, e sui temi e i mutamenti e i vagheggiamenti dei suoi lavori di allora, che non sono pochi, nonostante le lunghe soste, gli amorosi oblii, la dura esperienza di soldato (dopo la quale scrisse il *Giovanni Episcopo*), le febbri, le preoccupazioni per gli affari fa-

migliari che gli erano pesanti, odiosi e ostici, e quella straordinaria eccitazione dell'animo che gli opprimerà e turberà di continuo lo spirito. In realtà un'importanza non secondaria di queste lettere deriva dal ritratto psicologico che del loro autore risulta compiutamente: la debolezza nervosa — molti pianti sono confessati —, la tristezza e la scontentezza ch'egli sentiva « in fondo a tutte le cose », la malinconia delle sue stesse sfrenatezze e la tentazione di morire, l'esecrazione per tutto ciò ch'egli chiama le « vili contingenze », le « brutalità della vita », per cui la branda di soldato diventa cosa « aspra e impura » (oh Ariel caporale!), la sensualità interminata e femminea (particolare della gattina nella lettera del 14 giugno '91), una sensualità nella quale tutto è coinvolto, il più brutale desiderio erotico e la stilizzazione angelizzante dell'Anima, e soprattutto la fisicità delle sensazioni, dei ricordi; e infine il bisogno morboso di opporre il mediocre al raro, l'eletto al vile (« Le stesse tue malinconie recenti sono più elette di quelle d'un tempo... », 12 maggio '92; « L'importante è... *il costante dispregio della vita comune* », 16 sett. '90), termini essenziali della sua comprensione del vivere, maturanti un preziosismo che dalla vita all'arte andrà sempre più raggelandosi e oscurandosi.

Tutto ciò è alla radice di quel costante sentimento d'infelicità che nasce, senza dubbio, nell'animo del Poeta da un mancato equilibrio morale, da un'inquietudine romantica placata solo apparentemente dal godimento voluttuoso e raffinatissimo che gli veniva dal mondo esterno. Non a torto il Momigliano suggeriva che « la biografia di D'A. va rifatta tutta su questo fondo ansioso che traspare al di là delle escogitazioni magiche, delle dissipazioni e dei fasti » (v. la sua rec. all'epistolario di D'Annunzio e Donatella Cross in *Ultimi studi*, « La Nuova Italia », 1954).

Cose del resto ben conosciute, come ne son conosciute altre ancora — la sua ambiguità spirituale, il suo sovrano egocentrismo — ma che si vedono prorompere qui, quasi direi frescamente, in un momento dei più creativi e certo di maggiore e più schietta intensità sentimentale. Perché, bisogna dirlo, il pregio e l'interesse vivissimo di questo epistolario, fra quelli già noti e, riteniamo, quegli altri che potranno venire alla luce (quello al Michetti, per esempio) è di essere non solo il più ampio, di anni finora poco conosciuti e relativo a una stagione d'arte assai propizia, ma anche il più semplice e sincero, testimonianza del terreno di verità da cui nasce la sua arte tanto sofisticata, tanto perduta in preziose ambagi.

Un D'Annunzio sorprendente, come disse già nel '39 il Pancrazi (e ora vedi nel libro postumo di lui, la serie sesta dei suoi *Scrittori d'oggi*): « un D'Annunzio non punto diminuito (come avrebbe giudicato un dannunziano del *Fuoco*), ma più partecipe alla vita di tutti; anzi con una bontà e un'effusione un po' facili ». Anche la signora Borletti parla d'« insospettata semplicità ».

Tuttavia, lo studio di queste lettere, del loro stile mostra chiaramente che la sincerità sentimentale si dispiega da un D'Annunzio più spontaneo di quel che poi saremo soliti avvicinare, ma non esclude del tutto le sottigliezze, le raffinatezze, le volute musicali, gli effetti di un artefice che non si abbandona interamente se non alle proprie immagini e al desiderio della pagina che ne potrà scaturire.

Le poesie, i romanzi nascono, si può dire, a un tempo con le lettere. Nessuna di queste, infatti, là dove visibilmente al loro autore piacevano, andò artisticamente perduta.

Si trovano nella premessa della Borletti e nella nota del Trompeo ottime osservazioni, a cui non c'è molto da aggiungere per ora. Della qualità dell'amore del giovane D'Annunzio, il D'Annunzio fra i ventiquattro e i ventisett'anni (i rimpianti ventisett'anni!), non resta da dire altro se non che esso fu il più ebbro e il più tormentato; coincise, come le cose felici coincidono, con la stagione della Mecca, del Paradiso, cioè di S. Vito Chietino, presso il diletto mare, e di quei sette mesi di amore e di lavoro, che rimasero fra i più idoleggiati ricordi del Poeta. Esso si commisurò col tempo e la natura: non c'è battito del cuore che non sia seguito sensibilmente col battito delle ore e il mutarsi del cielo e il vivere delle cose intorno.

Sarà questo accordo che un giorno prenderà il sopravvento nella poesia dannunziana; la sensualità spiritualizzata della natura, nell'aspetto ardente e nell'aspetto malinconico: paganesimo decadentistico.

La passione per Barbarella si spense come ogni altra (accendendosi e spegnendosi in nuovi amori e cecità e sregolatezze), ed ebbe il suo commiato elegiaco particolarmente nei versi molto lodati *Nella Certosa di San Martino*, scritti a Napoli nel '91, nei confronti dei quali il giudizio di freddezza espresso dal Croce (vedilo negli *Aneddoti di varia letteratura*, vol. IV, Laterza, 1954) mi pare sia da condividere.

FRANCO ANTONICELLI.

BIBLIOGRAFIA DEGLI STUDI SUL '400
(1950-1953)

IV. CONTRIBUTI SU SINGOLI AUTORI

Alla parte generale pubblicata nel vol. CXXXI (1954), pp. 269-98, fa seguito qui la rassegna bibliografica dei contributi sui singoli autori quattrocenteschi, secondo il piano e i criteri là enunciati: le due parti costituiscono un insieme unico, e unica è la numerazione progressiva, sì che l'elenco finale degli autori dei contributi e dei curatori delle opere rinvia anche alla prima parte. I rimandi piuttosto numerosi cercano di ovviare in parte agli inconvenienti della separazione dei contributi generali da quelli particolari e monografici: a un approssimativo ordinamento storico abbiamo preferito qui quello alfabetico che rende più agevole e rapida la consultazione. L'ordinamento dei contributi sotto i singoli lemmi è di massima questo: 1) contributi bibliografici e biografici; 2) edizioni delle opere e contributi testuali; 3) saggi critici, interpretativi e linguistici. I limiti cronologici sono piuttosto comprensivi: abbiamo incluso p. es. da un lato Coluccio Salutati e dall'altro studi su Bernardo Dovizi che hanno attinenza con l'ambiente fiorentino quattrocentesco: incertezze, e anche arbìtri, sono inevitabili. La vastità del materiale considerato giustificherà diseguaglianze nella trattazione e lacune che potranno essere colmate in seguito. Per la parte generale già pubblicata vogliamo segnalare la lacuna più vistosa, il denso e vivace volume che raccoglie gli Atti del III conv. intern. sul Rinascimento (Firenze, Pal. Strozzi, 25-28 sett. 1952), *Il Rinascimento, significato e limiti*, Firenze, Sansoni, 1953 (in 8°, pp. 210).

Ringrazio vivamente il prof. Tiberio Kardos dell'Univ. di Budapest che mi ha gentilmente fornito indicazioni relative agli studi italiani in Ungheria e in Russia.

GIANFRANCO FOLENA.

SIGLE DI RIVISTE:

AAL	Atti dell'Acc. dei Lincei	*AAT*	Atti dell'Acc. delle Scienze di Torino
AAMod	Atti e Mem. dell'Acc. di Modena	*AATC*	Atti dell'Acc. Toscana di scienze e lettere « La Colombaria »
AAPN	Atti dell'Acc. Pontaniana di Napoli	*ABI*	Accademie e Biblioteche d'Italia
AASF	Atti dell'Acc. delle Scienze di Ferrara		

Acme	Annali della Facoltà di Filosofia e di Lettere dell'Univ. statale di Milano
ADSPMar	Atti della Deput. di Storia Patria per le Marche
Ae	Aevum
AFH	Archivum Franciscanum Historicum
AFil	Archivio di Filosofia
AFP	Archivum Fratrum Praedicatorum
AIV	Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti
AmL	Amor del Libro
Appr	L'Approdo
Ar	Archivi
ASBFC	Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore
ASI	Archivio Storico Italiano
ASL	Archivio Stor. Lombardo
ASLod	Archivio Stor. Lodigiano
ASNSP	Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
ASPN	Archivio Storico per le Provincie Napoletane
ASPu	Archivio Storico Pugliese
ASRSP	Archivio della Società Romana di Storia Patria
AT	Archeografo Triestino
ATr	Annali Triestini
AUC	Annali della Facoltà di Lett. e Fil. dell'Univ. di Cagliari
AUN	Annali della Facoltà di Lett. e Fil. dell'Univ. di Napoli
AUP	Univ. di Palermo: Annali della Facoltà di Lett. e Fil.
Aus	Ausonia
AVen	Archivio Veneto
B	La Bibliofilia
BAGB	Bulletin de l'Association Guillaume Budé
BASBN	Bollettino dell'Arch. Stor. del Banco di Napoli
BDASP	Bullettino della Deput. Abruzzese di Storia Patria
BECh	Bibliothèque de l'Ecole des chartes
Belf	Belfagor
Ben	Benedictina
BHR	Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance
BICC	Boletín del Instituto Caro y Cuervo
BJR	Bulletin of the John Rylands Library (Manchester)
BLig	Bollettino Ligustico
BSBern	Bollettino di Studi Bernardiniani
CdS	Cahiers du Sud
CL	Comparative Literature
Conv	Convivium
CQ	Classical Quarterly
De	Delta
DL	Deutsche Literaturzeitung
E	Erasmus
EHR	English Historical Review
FS	Franziskanische Studien
GCFI	Giornale Critico della Filosofia Italiana
GIF	Giornale Italiano di Filologia
GSLI	Giornale Storico della Letteratura Italiana
HJ	Historisches Jahrbuch
Hum	Humanitas
Id	Idea (settim. di cultura)
ISt	Italian Studies
It	Italica
JHI	Journal of the History of Ideas
JWI	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
LChr	Library Chronicle
LI	Lettere Italiane
Libr	The Library
LM	Letterature Moderne
LN	Lingua Nostra
MDom	Memorie Domenicane
MFr	Miscellanea Francescana
MLJ	Modern Language Journal
MLQ	Modern Language Quarterly
MLR	The Modern Language Review
MPh	Modern Philology
MSV	Miscellanea Storica della Valdelsa

Mul	Il Mulino
NA	Nuova Antologia
NC	New Colophon
NLB	Newberry Library Bulletin
NRS	Nuova Rivista Storica
NV	Nova et Vetera
Pai	Paideia
Par	Paragone
PBSA	Papers of the Bibliographical Society of America
PI	Pagine Istriane
PMLA	Publications of the Modern Languages Association of America
Po	Il Ponte
PP	La Parola del Passato
Prop	Proporzioni
PQ	Philological Quarterly
QC	Quaderni della Critica
Rass	La Rassegna della Letteratura Italiana
RCSF	Rivista Critica di Storia della Filosofia
RE	Revue d'Esthétique
RF	Romanische Forschungen
RFN	Rivista di Filosofia Neoscolastica
RHR	Revue de l'Histoire des Religions
RIL	Rendiconti dell'Ist. Lombardo
Rin	Rinascimento
RR	Romanic Review
RSCI	Rivista di Storia della Chiesa in Italia
RSI	Rivista Storica Italiana
RSSal	Rassegna Storica Salernitana
Sap	Sapienza
Sc	Scientia
SchM	Schweizer Monatshefte
Scr	Scriptorium
SFI	Studi di Filologia Italiana
Soc	Società
Sp	Speculum
SpIt	Lo Spettatore Italiano
SP	Studies in Philology
SPic	Studia Picena
SRom	Studi Romani
StP	Studi Petrarcheschi
SU	Studi Urbinati
SUC	Saggi di Umanismo Cristiano
Tes	Il Tesaur
TPAPA	Transactions and Proceedings of the American Philological Association
Trad	Traditio
VenFr	Le Venezie Francescane
VR	Vox Romanica
ZK	Zeitschrift für Kunstgeschichte.

IV.

ACCIAIOLI, DONATO

249. Garin, Eugenio, *La giovinezza di Donato Acciaioli (1429-56)*. In *Rin*, I (1950), pp. 43-70.

L'A. « apparteneva ... a quella generazione che non poteva ammettere divorzio alcuno fra cultura e attività civile », e l'opera dell'A. « aiuta a comprendere, forse meglio d'ogni altra, la vita culturale di un periodo di transizione »: la posizione dell'A. e della sua cerchia è qui messa a fuoco attingendo a un ricchissimo materiale inedito, in gran parte autografo. Importante soprattutto lo scritto di filosofia morale e civile a proposito della « Questione... di quale sia più difficile, o bene o male operare », conservato autografo in tre redazioni, delle quali due contenute nel Magliab. VI, 162 della Naz. di Firenze: si tratta di due minute, che presentano un caso assai interessante di redazione bilingue, una « in nostra lingua volgare », l'altra posteriore in latino.

→ N. 220. F. De Roover Edler, *Per la storia dell'arte della stampa*.

ACCOLTI, FRANCESCO

250. Messina, Michele, *Francesco Accolti di Arezzo*. In *Rin*, I (1950), pp. 293-322.

Illustra la vita, l'opera e la poesia latina e volgare dell'umanista, offrendo un accurato regesto di notizie d'archivio, una bibliografia delle opere e molte notizie sui mss. contenenti opere dell'Accolti. L'Accolti, come è noto, ha una particolare importanza nella storia del petrarchismo quattrocentesco per la canzone *Tenebrosa, crudel, avara e lorda*.

251. Messina, Michele, *Francesco Petrarca o Francesco Accolti?*. In *Ae*, XXIV (1950), pp. 467-85.

È la canzone *Tenebrosa, crudel, avara e lorda* contro la corruzione degli ecclesiastici, già da tempo attribuita all'Accolti. Il M. ne dà il testo critico e un buon commento.

ADIMARI, TADDEO DEGLI

252. Franceschini, Ezio, *Un autografo di Taddeo degli Adimari*. In *Ae*, XXVI (1952), pp. 181-2.

Segnala nel cod. VIII. G. 92 della Naz. di Napoli (contenente la versione Moerbekana dell'Etica Nicomachea) una nota autografa del medico e umanista trevigiano, che ci informa precisamente della nomina di Matteo a rettore delle arti nello Studio di Padova (26 maggio 1421) e della solenne concessione a lui della cittadinanza patavina (26 agosto 1421).

ALBERTI, LEON BATTISTA

253. Sapori, Armando, *Gli Alberti Del Giudice di Firenze*. In *Studi in onore di Gino Luzzatto*, Milano 1950, I, pp. 161-192.

Pregevole studio sulle vicende economiche e sulla crisi della « famiglia Alberta »: concludendo esamina il trattato *Della famiglia* alla luce della ricostruzione documentaria della storia economica della casata (pp. 189-92), commentando opinioni e giudizi dell'Albertii sulla sua famiglia, in una visione più ristretta ma anche meno generica e sociologicamente speciosa di quella del Sombart. L'Alberti ha idealizzato l'unità e la saldezza della « famiglia Alberta » e i suoi giudizi sono veri solo se si riferiscono a un'epoca già remota. « Pur non negando fede e valore alla narrazione albertiana », conclude il S., essa può « essere assunta come specchio fedele della realtà... fino ai primi decenni del secolo XIV... Chi ha preteso di ravvisare nella prosa del Quattrocentista una realtà più vicina è stato tratto in inganno; e se lo scrittore ha favorito quella sbagliata interpretazione, lo ha fatto nel tentativo di sollecitare i suoi, che vedeva e sapeva disuniti come tutti gli altri del suo tempo, a un impossibile ritorno al passato ».

254. Alberti, Leon Battista, *Della Pittura*. A cura di Luigi Mallé. Firenze, Sansoni, 1950. In 8°, pp. 167.

Buona l'introduzione sul valore critico e teorico di questa opera giovanile dell'A. e sui suoi rapporti con la poetica classica: ma l'analisi filologica è manchevole e il problema fondamentale del rapporto fra la redazione italiana e quella latina non è posto a fuoco; il M. si fonda troppo sulle indagini, assai provvisorie e incerte su questo punto, dello Janitschek. Di questa mancanza di basi filologiche risente gravemente tutta l'edizione, che dopo gli studi del Grayson (cfr. n. 257) andrà diversamente impostata.

Rec. A. M. Brizio, in *GSLI*, CXXIX (1952), pp. 79-81.

255. Alberti, Leon Battista, *Musca. Vita S. Potiti*, opuscoli inediti a cura di Cecil Grayson, Firenze, Olschki, 1953. In 8°, pp. 92. (« Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari », vol. X).

Le due operette erano finora ignote nella veste originaria e conosciute solo attraverso la traduzione di Cosimo Bartoli. La *Musca* è un episodio assai interessante del gusto lucianesco nel '400 e insieme della moralità albertiana. Più marginale la *Vita*, l'unico esperimento agiografico dell'A. Il Gr. offre qui una buona ricostruzione critica dei due opuscoli, fondata su una larga esplorazione della trad. ms.: in fine sono due lettere dell'A. a Leonardo Dati e a Marino Guadagni.

Rec. R. Spongano, in *GSLI*, CXXXI (1954), pp. 253-6.

256. Grayson, Cecil, *Notes on the texts of some vernacular works of Leon Battista Alberti*. In *Rin*, III (1952), pp. 211-244.

Contributo assai notevole all'edizione delle opere volgari dell'Alberti: per la *Famiglia* mette in luce l'importanza del Vat. Urb. Lat. 229 (*U*), finora utilizzato parzialmente; esso è il solo a presentare una redazione posteriore al cod. II, IV, 38 della Naz. di Firenze (*F*) e incorpora correzioni e aggiunte fatte in *F* dall'autore e altro introduce e innova: questa elaborazione si concentra soprattutto sul primo libro che era stato criticato da amici. L'edizione oggi corrente, quella fondata sul testo offerto da F. C. Pellegrini (Firenze 1911) e poi rivisto da R. Spongano, contamina talora *F* con *U*, pur dando di solito in nota l'avviso della preferenza accordata ad *U*, e resta di massima fedele a *F*, sulla base dell'ed. di G. Mancini (Firenze 1908). Particolarmente utili i riscontri di varianti, che per la massima parte andranno considerate varianti d'autore, fra *F* e *U*.

Segue un esame dei problemi testuali presentati da due operette minori, l'*Ecatonphilea* e il *Teogenio*, edite in maniera assai manchevole dal Bonucci.

257. Grayson, Cecil, *Studi su Leon Battista Alberti*. In *Rin*, IV (1953), pp. 45-62.

Nuovo importante contributo agli studi sul testo delle opere volgari dell'Alberti: dal cod. Pal. 267 della Bibl. Nazionale di Parma trae un breve e assai pregevole opuscolo georgico dell'Alberti, intitolato *Villa*, e rimasto fino ad oggi « non solo inedito ma completamente sconosciuto ». L'importante ms. che contiene il *Teogenio*, la *Villa* e gli *Apologi* è di mano di Carlo Alberti, fratello di Leon Battista. La *Villa* è notevolissima per diversi motivi: anzitutto per lo stile rapido, asciutto, atticizzante; poi per la diretta conoscenza che vi si mostra delle *Opere e Giorni* di Esiodo nel testo originale e che sembra la più importante testimonianza della fortuna esiodea nel Rinascimento prima del *Rusticus* polizianesco; infine per i rapporti che si possono istituire con parti del terzo libro della *Famiglia*.

Nella seconda parte dello studio (*Appunti sul testo della « Pittura »*), l'A. muove giusti rilievi alla edizione del Mallè che riproduce materialmente il codice II, IV, 38 della Naz. di Firenze incorrendo in molti errori di lettura e di interpretazione, senza giovarsi pienamente del sussidio della redazione latina. Resta da stabilire il valore del ms. della Naz. di Parigi (Fondo Ital. 1692), che non è mai stato finora studiato. Sul problema del rapporto fra le due redazioni l'A. è portato « a concludere che la redazione latina sia la prima, e la redazione volgare una traduzione, fatta poco dopo o nel 1435 o nel 1436 per dedicarla all'amico Brunelleschi e per rivolgere la sua opera a un pubblico più largo di artisti e dilettanti di pittura ».

258. Grayson, Cecil, *La redazione Pazzi del « Governo della famiglia »*. In *GSLI*, CXXX (1953), pp. 514-9.

259. Schalk, Fritz, *Leon Battista Alberti und das Buch « Della Famiglia »*. In *RF*, LXII (1950), pp. 402-16.

260. Schalk, Fritz, *Il libro De Amicitia dell'Alberti (« Della famiglia », IV)*. In *Sodalitas Erasmiana*, I, Napoli, Pironti, 1950; pp. 102-9.

Si ferma particolarmente sulle fonti del IV libro *Della famiglia*, giudicando giustamente inadeguata la illustrazione di G. Mancini nella sua edizione del 1908. Il contributo è piuttosto scarso e generico, con qualche spunto pregevole (si veda p. es. a proposito degli « exempla », p. 106).

261. ALTAMURA, ANTONIO, *Il certame coronario*. Napoli, S. Viti, 1952. In 8°, pp. 65. Collezione novantiqua, n. 3.

Movendo dalle dispute linguistiche sulle origini e la natura del volgare alla corte di Eugenio IV, cerca di precisare la posizione di L. B. Alberti e i precedenti teorici del certame, ma non ci riesce per difetto di prospettiva e giunge a formulazioni confuse e assurde (« pensare ancor oggi che il Certame fu istituito ' in laude proprio della lingua nostra ' significherebbe voler cancellare il nome di L. B. Alberti dalla storia dell'Umanesimo »). Infine fa la storia dei precedenti esterni di gare letterarie e della tematica della « vera amicizia »; e sulla base degli studi del Mancini e Bonucci quella dei contrasti e del fallimento dell'impresa.

In appendice sono ristampati i testi volgari presentati al concorso: il *Capitolo* di Francesco di Altobianco degli Alberti, la *Scena* polimetrica in ritmi barbari di Leonardi Dati, il *Trattato in stanze* di Michele del Giogante, il capitolo di Antonio degli Agli e il sonetto di Ciriaco d'Ancona, « tutti rivisti sui Riccardiani 1142 [R_1] e 2732 [R_2] » che « hanno permesso di sanare in più punti » l'ed. Bonucci: ma manca ogni rilievo preciso di questi punti e ogni apparato di varianti, mentre l'edizione presenta molte scorrezioni proprie. Riporta infine un brano del *De verbis Romanae locutionis* del Biondo dalla nota edizione di B. Nogara.

262. DI PINO, GUIDO, *Alberti, « Della Famiglia »*. In GUIDO DI PINO, *Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi*, Firenze 1952; pp. 31-42.

263. GOLZIO, VINCENZO, *Il V° centenario del « De re aedificatoria » di L. B. Alberti*. In *SRom*, I (1953), pp. 638-47.

Illustra l'opera albertiana presentata a Niccolò V intorno al 1452 ed edita nel 1485.

264. ALAZARD, JEAN, *La modernité des idées de L. B. Alberti sur l'aménagement des villes*. In *Umanesimo e scienza politica*, Milano, Marzorati, 1951, pp. 419-24..

265. SASSO, GENNARO, *Qualche osservazione sul problema della virtù e della fortuna nell'Alberti*. In *Mul*, II (1953), pp. 600-18.

Acuta ricerca volta a precisare il pensiero dell'Alberti sull'importante tema; giudicata alquanto generica e talora contraddetta dai testi l'impostazione assai fortunata del Gentile, analizza lo svolgimento del concetto, dalla intercenale giovanile *Fatum et Fortuna* al secondo libro della Famiglia: « il valore della virtù, la misura della sua invincibilità, è... data assai più dall'energia morale che la pervade e la penetra che non (come in Machiavelli) dalla sua concreta capacità operativa: e ciò spiega come in fondo l'Alberti possa, nel proemio della *Famiglia*, oscillar a tratti, senza di fatto mai sostanzialmente contraddirsi, tra una concezione stoicheggiante della virtù ed una concezione più esplicitamente mondana di essa... ». Mentre l'A. resta sempre sostanzialmente fedele al suo concetto di *virtù* come ' energia morale ', oscillante è invece la sua concezione della *fortuna*, che si presenta ora in posizione antitetica, ora complementare alla prima.

266. PETRINI, M., *L'uomo di Leon Battista Alberti*. In *Belf*, VI (1951), pp. 651-77.

I vari capitoletti del saggio ne indicano lo svolgimento: 1. *Il « tipo » del borghese in Alberti*; 2. *La possessione*; 3. *Ideali politici dell'Alberti*; 4. *La ricerca dell'« aurea mediocritas »*; 5. *La religiosità dell'Alberti*; 6. *Conclusione*. Il saggio prende spunto da una osservazione del Gramsci (*Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino 1949) a proposito dell'Alberti, che avrebbe composto nella sua opera « il tipo del borghese nella società civile ». Non tenendo conto degli ultimi più maturi risultati sull'Umanesimo fiorentino, per esempio quelli di E. Garin, l'A., malgrado la novità di qualche spunto, non fa che accentuare un quadro di maniera cercando di mettere in luce « la parte positiva che *nella generale decadenza* ebbe il moralismo albertiano ».

267. Draghi, Gianfranco, *Note per una lettura dell'Alberti.* In *SU*, XXVII (1953), pp. 109-150.

Fini osservazioni sulla moralità albertiana (alle quali nuoce un po' la presentazione rapsodica) attraverso un rapido esame di tutta l'opera: insiste sulla concretezza pratica ma non utilitaria e sulla civile tolleranza che sono nell'ideale umanistico dell'A.; in una ricca appendice storico-bibliografica esamina alcuni aspetti e figure della società umanistica, come sfondo alla figura dell'A.

268. Acton, Harold, *Alberti, uomo universale.* In *Il Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 233-45.

→ N. 40. J. H. Whitfield, *Petrarca e il Rinascimento.*

Il cap. VII, Il Vitruvio italiano, pp. 220-55, è una vivace e a tratti assai discutibile presentazione critica dell'A.

→ N. 41. E Garin, *Dal Medioevo al Rinascimento.*

A pp. 67-72 importanti osservazioni sull'A.: riprende il parallelo fra il *Momus* e l'*Elogio* di Erasmo.

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

ANDREA DA BARBERINO

269. Andrea da Barberino, *L'Aspramonte.* Romanzo cavalleresco inedito. Edizione critica con glossario a cura di M. Boni. Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1951. In 8°, pp. lxxxvi-375 (« Collezione di opere inedite o rare... N. S. »).

Rec. A. Galletti, in *Conv*, 1952, pp. 784-8.

270. Boni, Marco, *Note sul cantare magliabechiano d'Aspramonte e sull'« Aspramonte » di Andrea da Barberino.* In *GSLI*, CXXVII (1950), pp. 276-304.

→ N. 145. L. Russo, *La letteratura cavalleresca dal « Tristano » ai « Reali di Francia ».*

ANTONIO DA BITONTO

271. Gaeta, Attanasio, *Antonio da Bitonto O. F. M. oratore e teologo del secolo XV.* Salerno, Beraglia, 1952. In 8°, pp. xv-126.

ARGIROPULO, GIOVANNI

272. Garin, Eugenio, *A proposito della biografia di Giovanni Argiropulo.* In *Rin*, I (1950), pp. 104-7.

Rettifica e chiarisce alcuni punti della accurata ricostruzione biografica di Giuseppe Cammelli, *G. A.*, Firenze 1941.

ARIENTI, GIOVANNI SABADINO DEGLI

273. Chandler, S. B., *Appunti su Giovanni Sabadino degli Arienti.* In *GSLI*, CXXX (1953), pp. 346-50.

274. Chandler, S. B., *A Renaissance News Correspondent.* In *It*, XXIX (1952), pp. 158-63.

Si sofferma sull'attività scarsamente nota di G. S. degli Arienti quale informatore politico, soprattutto di Ercole d'Este, e sul suo interessante epistolario edito solo in piccola parte (soprattutto da Dallari, von Arx e Campori in *Atti e mem. ... per le prov. dell'Emilia*, n. s., IV, 1879, p. 212 sgg. e 221 sgg.). Ricorda la corrispondenza dell'A. con Benedetto Dei (che svolse su un piano più largo una consimile attività « giornalistica »).

ASSERETO, BIAGIO

275. Vitale, Vito, *La relazione di Biagio Assereto sulla battaglia di Ponza.* In *BLig*, V (1953), pp. 99-104.

Esamina le diverse redazioni (genovese, toscana, veneta) della colorita relazione che l'Assereto, notaio e comandante della flotta genovese alla battaglia di Ponza (4 agosto 1435) inviò a Filippo Maria Visconti: documento anche linguisticamente importante che fu in parte pubblicato (dalle *Collectaneae* del secentista F. Federici) nei *Testi non toscani del '400*, n. 30 (cfr. n. 165).

AURISPA, GIOVANNI

276. Grant, W. Leonard, *On Giovanni Aurispa's Name.* In *PQ*, XXXII (1953), pp. 219-23.

Sul nome umanistico dell'Aurispa (Joannes Pichunerius de Notho), che sarebbe stato scelto per il suo collegamento con *aureus* (il Panormita si riferisce all'Aurispa con l'espressione *Lysander, puer aureus*; probabilmente un giuoco « etimologico » *a posteriori*).

BARBARO, ERMOLAO

277. Branca, Vittore, *Un trattato inedito di Ermolao Barbaro: il « De coelibatu libri ».* In *BHR*, XIV (Genève, Droz, 1952), pp. 83-98.

L'unico manoscritto noto del *De coelibatu* appartiene alla Bibl. Comun. Ariostea di Ferrara (II, 9) ed è una copia commissionata da Ferdinando d'Aragona ad Antonio Sinibaldi, finita di trascrivere il 1° febbraio 1473, pochi mesi dopo il compimento dell'operetta, che costituisce la prima esperienza letteraria impegnativa dell'umanista diciottenne: un'esercitazione scolastica fondata sul *De re uxoria* (1416) di Francesco Barbaro.

BARBARO, FRANCESCO

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

BARBO, LUDOVICO

278. Tassi, Idelfonso, *Per la datazione di alcune lettere di Ludovico Barbo.* In *Ben*, III (1949), pp. 279-90; V (1951), pp. 95-111.

Le 25 lettere del riformatore e fondatore della congregazione benedettina di S. Giustina, già edite da B. Trifone nel 1911 e assegnate vagamente al periodo 1431-7, vengono qui sicuramente datate; la riforma del Barbo, un episodio significativo della vita religiosa del primo quattrocento, fra conservatorismo feudale e nuovi impulsi democratici, viene poi illustrata nel secondo contributo indicato, dal titolo *La crisi della congregazione di S. Giustina tra il 1419 e il 1431.*

279. Tassi, Idelfonso, *Lodovico Barbo* (1381-1443). Roma, Ed. di *Storia e letteratura*, 1952. In 8°, pp. XX-180.

BARTOLINO DA LODI

280. Cremaschi, C., *Bartolino da Lodi professore di grammatica e retorica allo Studio di Bologna all'inizio del '400.* In *Ae*, XXVI (1952), pp. 309-48.

Lumeggia, con ricchezza di documentazione, l'insegnamento di grammatica e retorica di Bartolino Valvassori da Lodi nell'Università di Bologna all'inizio del '400: utilizza il cod. Σ, 6, 39 della Bibl. civica di Bergamo (descritto dal Cremaschi in « Aevum », XXVI, 1952, pp. 276-9) che contiene la

Oratio composita una cum metris per me Bartholinum de Valvassoribus de Laude pro principio facto super Ovidio Metamorphoseos (Cremona, 1405): della quale il Cremaschi pubblica il testo, purtroppo senza dar ragione degli emendamenti con note critiche. Dell'altra opera di Bartolino, il *Rhetoricale compendium*, è pubblicato qualche estratto: il compendio è fondato sulla *Rhetorica ad Herennium*, ma anche su fonti medievali come la *Poetria* di Goffredo di Vinosalvo; per la punteggiatura Bartolino segue l'*Orthographia* di Folchino de' Borfoni da Cremona, che fu, come è noto, tra le fonti di Guarino.

BARZIZZA, GASPARINO

281. Lepore, U., *Postille petrarchesche o note del Barzizza?*. In *GIF*, III (1950), pp. 347-51.

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*.

BELCARI, FEO

282. Feo Belcari, *Vita del Beato Giovanni Colombini*. Antologia a cura di P. Cherubelli. Milano, ed. *Scalini di Grigna*, 1950. In 32°, pp. 50 (*All'insegna della baita Van Gogh*. A cura di G. Scheiwiller).

BENIVIENI, ANTONIO

283. Antonio Benivieni, *De regimine sanitatis*, a cura di Luigi Belloni. Milano, 1951. In 8°, pp. 52.

Prima edizione dell'importante opera del medico fiorentino, condotta sull'autografo (cod. Marc. lat. VII, 29), che è con ogni probabilità l'esemplare dedicato a Lorenzo dei Medici.

283*bis*. Antonii Benivieni, *ΕΓΚΩΜΙΟΝ Cosmi ad Laurentium Medicem*. Riproduzione dell'autografo con proemio e trascrizione a cura di Renato Piattoli. Firenze, L. Gonnelli e F., 1949. In 8°, pp. 72.

BERNARDINO (SAN) DA SIENA

284. Schmidt, H., *Bernhardin Literatur 1939-49*. In *FS*, XXXII (1950), pp. 388-418.

285. Bertagna, M., *Rassegna bibliografica*. In *BSBern*, X (1951), pp. 175-204.

286. Piana, C., *Documenti intorno alla vita di San Bernardino da Siena e codici delle opere*. In *BSBern*, X (1951), pp. 159-74.

287. Piana, Celestino, *I processi di canonizzazione sulla vita di S. Bernardino da Siena*. In *AFH*, XLIV (1951), pp. 87-160, 383-435.

Pubblica gli atti dei processi di canonizzazione di Siena (1445 e 1448) e dell'Aquila (1447), fonti importanti per la biografia e per la leggenda del Santo. I processi ebbero forte influsso sulla biografia tradizionale, specie attraverso quella di Maffeo Vegio.

288. Berengo Morte, A. M., *San Bernardino da Siena a Vicenza e a Verona. San Bernardino da Siena a Verona a Mantova e nel Trentino. San Bernardino nelle Venezie*. In *VenFr*, XVII (1950), pp. 77-80, 135-8, 167-8.

289. Koller, A., *San Bernardino de Sienne et la Suisse.* Freiburg, 1950. In 8°, pp. 179.

290. Piacentino, S., *Fonti bernardiniane nell'archivio di Stato dell'Aquila.* In *BDASP*, XLI (1950).

291. Bernardinus (S.) Senensis, *Opera omnia*, studio et cura Patrum Collegii S. Bonaventurae ad Fidem codicum edita, tomi I-II: *Quadragesimale de christiana religione.* Quaracchi, Coll. S. Bonaventura, 1950. Voll. 2. In 4°, pp. LXXI-567; 499.

Splendida edizione critica con introduzione sulle fonti, la cronologia, la tradizione del testo (mss. e stampe). Peccato che la mancanza di indici particolari renda il *Quadragesimale* di difficile consultazione fino al completamento degli *Opera omnia.*

292. Hardick, L., *Zur neuen kritischen Ausgabe der Werke des hl. Bernardino.* In *FS*, XXXIII (1951), pp. 421-9.

293. S. Bernardino da Siena, *Pagine scelte.* Con introduzione e note critiche di D. Pacetti. Milano, ed. « Vita e Pensiero », 1950. In 16°, pp. 334 (« Collana francescana » diretta da A. Gemelli, n. 10).

294. Pacetti, D., *L'« Itinerarium anni » di San Bernardino.* In *BSBern*, X (1951), pp. 55-77.

295. Pollicini, G., *Opere giovanili di San Bernardino.* In *MFr*, XLIX (1949), pp. 101-49, 569-95; L (1950), pp. 131-56, 263-336.

Rettificando alcuni dati tradizionali circa la consistenza e la cronologia dell'opera dell'Albizzeschi, segnala nuove opere autografe, che ritiene anteriori al 1427.

296. Pacetti, D., *Pretesi scritti giovanili di San Bernardino da Siena.* In *AFH*, XLIV (1951), pp. 318-82; XLV (1952), pp. 127-51.

A proposito dello scritto precedente, del quale respinge le conclusioni.

297. Hardick, Lothar, *Die Werke Bernardins von Siena als Quelle der historischen Volkskunde.* In *HJ*, LXXII (1952), pp. 266-79.

Buone osservazioni sulla « popolarità » della cultura e dell'espressione di Bernardino da Siena: insiste sulle fonti orali e sulla vivacità delle tradizioni popolari contro certe dipendenze letterarie rilevate dallo Zachariae e secondo lo H. inconsistenti.

298. Scarongella, M., *Contributo allo Studio della lingua di San Bernardino da Siena.* In *BSBern*, X (1951), pp. 5-21.

299. Mensi, Pino, *Lettura di San Bernardino.* In *Aus*, VIII (1953), pp. 69-88.

BERNARDINO DA FELTRE

300. Biasuz, G., « *Volo parlar cussì a la grossa* ». in *ASBFC*, XXII (1951), pp. 81-93.

BISTICCI, VESPASIANO DA

301. Vespasiano da Bisticci, *Vite*. A cura di Paolo D'Ancona ed Erhard Aeschlimann. Milano, Hoepli, 1951; pp. xxiv-589.

Edizione riccamente illustrata, ma senza miglioramenti nel testo rispetto alla invecchiata ed. Frati.

302. Caprin, Giulio, *Vespasiano da Bisticci*. In *Il Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1954; pp. 139-155.

BOIARDO, MATTEO MARIA

303. Ponte, Giovanni, *La fortuna e la critica del Boiardo*. In *Rass*, LVII, s. VII (1953), pp. 275-90; 420-442.

In successivi capitoletti, chiaramente articolati (Dalla fortuna dell'ultimo Quattrocento alle riserve del primo Cinquecento. Le discussioni cinquecentesche sul « genere » e il rapporto « invenzione-elocuzione ». Travisamenti e oblii secenteschi. Il giudizio del Gravina e la critica del Settecento. Dalla rivalutazione dei primi romantici alle limitazioni del De Sanctis. Il periodo del « metodo storico » e il primo Novecento. Croce, Reichenbach e la critica contemporanea), viene tracciata la storia, in certo modo esemplare almeno per una larga parte della letteratura quattrocentesca, delle reazioni del gusto letterario e linguistico e del giudizio critico all'opera del Boiardo. Più nuovi e interessanti i primi capitoli, mentre la conclusione eclettica vuol riportare la varietà di intepretazioni della critica recente a una « varietà di doti dello dello scrittore » e a una « pluralità di motivi ispiratori », e si perde quello che dal Croce in poi è stato l'obiettivo più alto della critica boiardesca: cogliere nella varietà e nella pluralità dei motivi l'unità fondamentale della poesia del Boiardo. Chiude il saggio un ampio contributo bibliografico.

304. M. M. Boiardo, *Orlando innamorato* e *Sonetti e canzoni*, a cura di Aldo Scaglione. Torino, U.T.E.T., 1951. In 8°, pp. 672.

I maggiori pregi di questa edizione stanno nel commento assai attento e informato che raccoglie il frutto di una lunga tradizione di studi boiardeschi. L'introduzione, poco organica, contiene tuttavia sviluppi interessanti, sulla linea del breve saggio di Gianfranco Contini, che mise in luce l'ispirazione vitale del Boiardo che muove da uno slancio ottimistico ed espansivo. Negli *Amores* è sottolineato particolarmente il legame, talora passivo, che unisce molta parte della lirica boiardesca alla *Bella mano* di Giusto de' Conti.

Rec. Enzo Ronconi, in *Rin*, III (1952), pp. 173-7: rilievi importanti sul carattere e lo svolgimento della poesia boiardesca; sottolinea la mancanza di « un documentato capitolo sulla formazione e le qualità del narratore ».
Nunzio Cossu, in *LM*, IV (1953), pp. 357-67.
Rodolfo Macchioni Jodi, in *NA*, 1953, f. 1831, pp. 357-8.

305. Scaglione, Aldo, *Contributo alla questione del « Rodundelus » del Boiardo*. In *GSLI*, CXXVIII (1951), pp. 313-31.

306. Ponte, Giovanni, *Le fontane d'Ardenna nell'« Orlando Innamorato »*. In *GSLI*, CXXIX (1952), pp. 382-92.

307. Piemontese, Filippo, *La formazione del canzoniere boiardesco*, Milano, Marzorati, 1953. In 8°, pp. 166.

Insiste sull'unità degli *Amorum libri* e limita, talora in maniera eccessiva, il significato e la portata della rielaborazione strutturale compiuta fra il '71 e il '77: buoni rilievi sul petrarchismo boiardesco.

308. Cossu, Nunzio, *Boiardo lirico*. In *Id*, V (1953), p. 9.

BRACCESI, ALESSANDRO

309. Ferrara, Mario, *Linguaggio di schiave nel Quattrocento.* In *SFI*, VIII (1950), pp. 320-8.

Anticipa la pubblicazione di un sonetto di Alessandro Braccesi (dall'autografo Ricc. 2725, c. 185 *v*, che costituirebbe una seconda stesura) in cui è rappresentato un dialogo di schiave, reso con una comica caricatura delle storpiature del fiorentino in bocca straniera, forse tartara, una specie di *pidgin*, del quale il F. offre una ricca illustrazione. Pubblica inoltre un *Sonetto di Schiavonia paisa* dal cod. Barber. 3936, c. 39 *v*, che mette ugualmente in scena un vivace dialogo di schiave.

→ N. 175. M. Ferrara, *Da « dabudà » strum. music. a « dabudà » 'millantatore'.*

BRACCIOLINI, POGGIO

310. Fink, K. A., *Autografi di Poggio Bracciolini.* In « Misc. archivistica Angelo Mercati », Città del Vaticano, 1952 (« Studi e Testi », n. 165); pp. 129-33.

311. Garin, Eugenio, *Una pagina di Poggio Bracciolini.* In *Rin*, II (1951), pp. 320-1.

Segnala una bella e importante pagina di Poggio, che appartiene al *De Avaritia* ma non compare nelle stampe ed è rimasta finora inedita (qui è riportata dal cod. della Nazionale di Firenze, *Conv. soppr.* I, 1, 16, della 1ª metà del '400): si tratta di una serrata critica dell'allegoria nell'interpretazione delle favole poetiche degli antichi, e di quanti cercano nei poeti una riposta sapienza (quindi contro un filone di tradizione medievale persistente che va dal Salutati al Landino); lo spunto è offerto dalle Arpie virgiliane considerate come allegorica figurazione dell'avarizia, sul che il Bracciolini vivacemente ironizza.

→ N. 43. E Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

→ N. 220. F. De Roover Edler, *Per la storia dell'arte della stampa.* Sulla *Storia fiorentina* tradotta da Iacopo Bracciolini.

BRANCATI, GIOVANNI

312. Pugliese Carratelli, Giovanni, *Un'epistola di Giovanni Brancati sull'arte retorica e lo scriver latino.* In *AAPN*, n. s. II (1948-9), pp. 109-23.

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

BRUNI, LEONARDO

313. Garin, Eugenio, *Leonardo Bruni.* In *GCFI*, XXXI (1952), pp. 385-6.

Rapida rassegna del pensiero politico del B. attraverso l'epistolario (ms. Panciat. 148).

313 *bis*. Folena, Gianfranco, rec. a F. Maggini, *I primi volgarizzamenti dei classici latini.* In *Rass*, s. VII, LVII (1953), pp. 155-162.

A p. 160 si ferma sulla novità delle traduzioni del Bruni, esemplificando dalla inedita traduzione dell'orazione ciceroniana *pro Marcello* (dal Riccard. 1095).

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

→ N. 220. F. De Roover Edler, *Per la storia dell'arte della stampa.*

BUONACCORSI, FILIPPO

314. Philippi Callimachi, *Rhetorica*, ed. C. F. Kumaniecki. Varsaviae, 1950. In 8° fig., pp. XX-160.

L'opera di Filippo Buonaccorsi da S. Gimignano, detto Callimaco Esperiente nell'Acc. pomponiana, fu composta intorno al 1475 nei primi anni del suo rifugio in Polonia, alla corte del re Casimiro, dove il Buonaccorsi era riparato dopo la congiura antipapale.

315. Solimena, Bianca, *I « Consilia di Callimaco »*. In *MSV*, LVI (1950), pp. 30-48.

Si sofferma sull'opera politica dell'umanista fiorentino trapiantato in Polonia, particolarmente sui *Consilia*, dedicati al re di Polonia Giovanni Alberto e considerati un documento di realismo politico premachiavellico, per quanto nella fortuna polacca di quel testo sia difficile sceverare gli elementi originari e autentici da quelli aggiunti e spuri.

BUONACCORSO DA MONTEMAGNO

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

BURCHIELLO (DOMENICO DI GIOVANNI)

316. Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *Antologia burchiellesca* a cura di Eugenio Giovannetti. Roma, C. Colombo, 1949. In 8°, pp. 215.

Comprende anche sonetti di Bernardo Bellincioni, Antonio Alamanni ecc.

317. Burchiello (Domenico di Giovanni), *Sonetti inediti* raccolti e ordinati da M. Messina. Firenze, Leo S. Olschki, 1952. In 8°, pp. 77, con due tavole (« Biblioteca dell'*Archivum Romanicum* », s. I, vol. 33).

Rec. L. Banfi, in *NA*, 1953, f. 1827, pp. 358-62: sfavorevole.
A. Chiari, in *Id*, V (1953), n. 23.

318. Messina, Michele, *In margine all'edizione critica dei Sonetti del Burchiello*. In *B*, LIV (1952), pp. 35-46.

Esamina due manoscritti burchielleschi, Olschki 1 e 2, già stati di proprietà di Federico Patetta: per il primo esclude recisamente che esso sia autografo.

319. Pancrazi, Pietro, *Il Burchiello*. In P. Pancrazi, *Il giardino di Candido*. Firenze, Le Monnier, 1950; pp. 85-91.

320. De Filippis, Michele, *The Literary Riddle in Italy to the End of the Sixteenth Century*. Univ. of Calif. Press, 1948 (« Univ. of Calif. Publ. in Mod. Phil. », vol. 34, n. 1).

→ N. 175. M. Ferrara, *Da « dabudà » strum. music. a « dabudà » 'millantatore'*.

BUSTI, BERNARDINO DE'

321. Hubert, Elie, *Contribution à l'étude du statut des Juifs en Italie aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. L'opinion de Bernardin de Busti*. In *RHR*, CXLII (1952), pp. 67-96.

È un singolare documento, un « Consilium contra Judeos » dei giuristi piacentini, contenuto nel *Rosarium sermonum praedicabilium* del francescano milanese Bernardino de' Busti.

CALDERINI, DOMIZIO

→ N. 520. S. Timpanaro, *Atlas cum compare gibbo.*

CALLIMACO ESPERIENTE, v. BUONACCORSI, FILIPPO

CALLISTO, ANDRONICO

322. Perosa, Alessandro, *Inediti di Andronico Callisto.* In *Rin*, IV (1953), pp. 3-15.

Il primo inedito è una lettera probabilmente autografa in greco inviata dall'esule bizantino a Palla Strozzi: l'anno non è indicato ma l'allusione all'atteso passaggio per Bologna di Pio II indica chiaramente il 1459 (28 aprile); la lettera corregge alcuni dati biografici tradizionali. Il secondo inedito è la traduzione greca del Callisto di un epigramma latino del Poliziano (*Ad Laurentium Medicem*, ed. Del Lungo p. 123) trascritta di mano del Poliziano nel Vat. gr. 1373 (c. 16 *r*), che contiene anche la versione latina autografa dell'epigramma di Mosco *In Amorem arantem.* L'epigramma latino, attribuito dal Del Lungo al 1479, dal Picotti al 1480, andrà dunque collocato invece intorno al 1473, come la maggior parte degli altri epigrammi greci e latini: e alla stessa epoca andrà riportata la raccolta greca del Vat. gr. 1373, composta probabilmente per impulso di Andronico prima dell'ingresso in casa Medici.

CANTALICIO, GIAN BATTISTA

323. Baldelli, Ignazio, *Adonii italiani in una saffica latina del Cantalicio.* In *SFI*, IX (1951), pp. 163-73.

Pubblica dal ms. 1554 della Casanatense di Roma, del quale dà la tavola completa, una saffica latina con l'adonio in volgare (un volgare con un forte colorito dialettale reatino) facente parte di una specie di poemetto polimetrico *Venatio*, dedicato al cardinale Borgia e ispirato anche nella parte latina a un gusto frottolistico e alla tecnica descrittiva della *caccia*. La vivace saffica sarà stata forse composta durante la permanenza del C. a Foligno (1483-6). Dà inoltre notizia di un glossario latino-reatino autografo e raccoglie altre briciole volgari del C.: dall'ed. degli *Epigrammata* (1494) riporta alcuni rispetti, che il Croce aveva già pubblicato (*Sulla vita e le opere del Cantalicio*, *ASPN*, s. IX, v. X (1924), 174-6) ma riducendoli in italiano letterario e togliendo ad essi il colorito reatino. Infine pubblica due lettere volgari autografe. dal ms. G. 28 della Comunale di Perugia: documento linguistico assai interessante, di prosa fortemente latineggiante e insieme dialettalmente colorita.

Tutti i frammenti volgari del Cantalicio ritrovati van collocati nel decennio 1484-94.

324. Baldelli, Ignazio, *Glossario latino-reatino del Cantalicio.* In *AATC*, XVIII (1953-54), pp. 367-406.

Accurata edizione di un vocabolarietto latino-volgare, tracciato dall'umanista sabino negli schemi metodici consueti e conservato (*Ordo vocabulorum sub Cantalicio*) nel cod. 631 della Comunale di Perugia, autografo, silloge umanistica di poesie ed epigrafi latine: si tratta di una testimonianza dialettale di notevole interesse, dove «il volgare è al servizio del latino e il compilatore non si è posto nessun problema di *koinè* o di aulicizzazione».

CAPASSO, GIOSUÈ

325. Capasso Torre, G., *Giosuè Capasso rimatore del Quattrocento.* In *Samnium*, XXIV (1951), pp. 21-36.

CAPELLO, GUGLIELMO

326. Ricci, Pier Giorgio, *Guglielmo Capello*. In *Rin*, IV (1953), pp. 319-20.

Segnala, sulla base delle indicazioni fornite da Giuseppe Corsi, (Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, Bari, 1952; vol. II, cap. VII, pp. 223-45), l'interesse del commento al *Dittamondo* di Guglielmo Capello, precettore degli Estensi e buon commentatore, dotato di un certo spirito critico e senso storico.

CARBONE, LUDOVICO

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*.

CARAFA, DIOMEDE

→ N. 89. P. Pieri, *Il Rinasc. e la crisi milit. italiana*.

→ N. 168. A. Altamura, *Testi napoletani del Quattrocento*.

CASIO, GIROLAMO

327. Reggiani Rajna, Maria, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*. In *Rin*, II (1951), pp. 337-83.

Cerca di sceverare, su basi filologiche, l'autenticità e l'identità dei troppi ritratti del poeta bolognese Girolamo Casio attribuiti al Boltraffio, e fornisce insieme molte indicazioni utili sull'attività letteraria del Casio, nato nel 1464 e vissuto fino nel Cinquecento inoltrato: poeta di scarsissimo valore, ma di una certa rilevanza culturale fra i bizzarri rappresentanti di una letteratura cortigiana a cavallo fra '400 e '500.

→ N. 425. C. Pedretti, *L. da V. e il poeta bolognese G. Pandolfi da Casio*.

CATONE, ANGELO

328. De Marinis, Tamaro, *Nota su Angelo Catone di Benevento*. In *Miscellanea ... Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, 1952; pp. 227-31.

Offre complementi bio-bibliografici allo studio del Croce sull'importante personaggio che fu tramite fra la cultura napoletana e quella francese: indica un trattatello *Liber de epidimia* composto a Benevento nel 1464 e conservato nella bibl. Angelica di Roma, fondo ant. 1371, che contiene anche una lettera del Filelfo; pubblica infine una lettera autografa della Marciana (cod. 174, f. 203) in cui il C. si rivolge a Sisto IV per chiedergli il beneficio dell'arcivescovado di Vienne, che gli fu poi accordato.

CAVALCANTI, GIOVANNI

329. Di Pino, Guido, *I manoscritti della « Nuova opera » e della « Politica » di Giovanni Cavalcanti*, in G. Di Pino, *Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi*. Firenze 1952, pp. 61-80.

Per la « nuova opera », così detta dall'autore per distinguere la narrazione dei fatti fra il 1441 e il 1447 dalle precedenti *Istorie*, l'unico ms. noto è il Ricc. 1870; e anche il *Trattato* ci è conservato in stato provvisorio e caotico dal Ricc. 2431.

CAVICEO, IACOPO

→ N. 580. I. Sannazaro, *Opere* a cura di E. Carrara.

CEI, FRANCESCO

→ N. 638. J. G. Fucilla, *Bricciche ariostesche*.

CIMINELLI, SERAFINO DE', v. SERAFINO AQUILANO

CITTADINI, ANTONIO

330. Garin, Eugenio, *Antonio Cittadini da Faenza e lo studio pisano*. In *Rin*, I (1950), pp. 103-4.

CODRO, v. URCEO, ANTONIO

COLLENUCCIO, PANDOLFO

331. Croce, Benedetto, *La « Canzone alla Morte » del Collenuccio*. In *QC*, VII (1951), n. XIX-XX, pp. 155-87.

COLONNA, FRANCESCO

332. Donati, Lamberto, *Studio esegetico sul Polifilo*. In *B*, LII (1950), pp. 128-62.

Esamina minutamente, con osservazioni importanti anche sul testo, la famosa aldina del 1499.

333. Fierz-David, Linda, *The Dream of Poliphilo*, related and interpretated by L. F.-D., translated by M. Hottinger, foreword by C. G. Jung. New York, 1950. In 8°, pp. xv-243.

334. Croce, Benedetto, *La « Hypnerotomachia Poliphili*. In *QC*, VI (1950), n. XVII-XVIII, pp. 46-54; rist. in *LM*, I (1950), pp. 1-7.

335. Praz, Mario, *La « Hypnerotomachia Poliphili »*. In *Par*, 1 (1950), pp. 11-6.

336. Cavalli, G., *Per un recente giudizio sulla « Hypnerotomachia Poliphili »*. In *SUC*, VI (1951), pp. 33-42.

337. Gombrich, E. H., *Hypnerotomachiana*. In *JWI*, XIV (1951), pp. 119-25.

→ N. 580. I Sannazaro, *Opere*, a cura di E. Carrara.

CONTE DI POLICASTRO, v. PETRUCCI, GIANNANTONIO

CONTRARIO, ANDREA

338. Pugliese Carratelli, Giovanni, *Un'epistola di Andrea Contrario, « De Platonis genitura »*. In *PP*, n. 18 (1953), pp. 62-4.

Nel cod. 799 della Bibl. Univ. di Valencia è contenuta una epistola inedita indirizzata a Ferdinando d'Aragona dal mediocre umanista Andrea Contrario: composta dopo la *Obiurgatio in Platonis calumniatorem* (contro il Trapezunzio) del 1471, l'epistola, che si ricollega a un noto passo di Firmico Materno sull'oroscopo di Platone, ha un interesse puramente documentario nelle polemiche umanistiche intorno al filosofo antico.

CORBINELLI, ANTONIO

→ N. 198. R. Blum, *La Bibl. della Badia fiorentina e i codici di Antonio Corbinelli*.

CORTESI, ANTONIO

→ N. 649-50. G. Antonazzi, *Lorenzo Valla* ecc.; F. Gaeta, *Una polemica quattrocentesca* ecc.

COSTANZI, ANTONIO

→ N. 194. A. Campana, *Scritture di umanisti.*

CRIVELLI, LODRISIO

339. Cribelli, Leodrisius, *De expeditione Pii Papae II adversus Turcos*, a cura di Giulio C. Zimolo. Bologna, Zanichelli, 1950. In 4°, pp. XLIV-194. (« Rerum Italicarum Scriptores », n. s., vol. XXIII, p. V).

Buona edizione con ampia introd. e note storiche e critiche; in app. il carme *Pro expeditione contra Turcos* e l'orazione detta nell'ott. 1458, davanti al Papa e ai cardinali, dal Crivelli ambasciatore di Francesco Sforza.

CURTI, LANCINO

→ N. 344. G. Folena, *Sonetti e vocaboli milanesi di B. Dei.*

DATI, GIULIANO

340. Bronzini, Giovanni, *La « Vita della Beata Giovanna da Signa » di Giuliano Dati.* In *B*, LIV (1952), pp. 49-56.

DAVANZATI, MARIOTTO

341. Rhodes, D. E., *Mariotto Davanzati and an Unrecorded Incunable.* In *Libr*, s. V, VII (1952), pp. 51-3.

Descrive due antiche edizioni rarissime (non ne fece cenno F. Flamini, *La lirica toscana* ecc., Pisa 1891, che pensò che il *Trattato* fosse rimasto inedito fino all'ed. Bonucci) del *Trattato d'amicizia* presentato dal Davanzati al certame coronario: finora del tutto ignota la più antica edizione, di Francesco di Dino (lo stesso che stampò la *Novella di Matteo e del Grasso* versificata da Bernardo Davanzati), databile intorno al 1490 e rappresentata da una copia probabilmente unica del British Museum; la seconda, di Zanobi della Barba (1515 c.), era già stata segnalata da V. Rossi recensendo il lavoro del Flamini in questo *GSLI*, XVIII (1891), p. 393.

DECEMBRIO, PIER CANDIDO

342. Zaccaria, Vittorio, *L'epistolario di Pier Candido Decembrio*, In *Rin*, III (1952), pp. 85-118.

Anticipa alcune notizie fondamentali sull'origine e la formazione dell'epistolario dell'umanista lombardo, offrendo intanto già le tavole delle sillogi con le indicazioni del materiale edito e inedito e un prezioso indice dei corrispondenti, fra i quali il Biondo, il Bracciolini, il Bruni, Teodoro Gaza, il Guarini, il Niccoli, il Tranchedini, il Traversari, il Valla, il Vegio, lo Zambeccari e moltissimi altri.

343. Weiss, Robert, *Humanism in England.* In *JWI*, XIV (1951), pp. 21-33.

Trattando di relazioni fra umanisti inglesi e italiani, tocca fra gli altri di P. C. Decembrio.

DEI, BENEDETTO

344. Folena, Gianfranco, *Sonetti e vocaboli milanesi di Benedetto Dei*, In *SFI*, X (1952), pp. 83-144.

Il mercante e memorialista fiorentino amico del Pulci e di Leonardo raccolse, durante i suoi prolungati soggiorni milanesi, alcune liste di vocaboli dialettali, come curiosità etniche e come materiali di versificazione burchiel-

lesca e di parodia dialettale: la prima, A, è del 1452 e offre la prima testimonianza finora nota della « gorgia » toscana (il Dei usa *-h-* per *-c-* intervoc.); la seconda, B, posteriore al 1473 è uno spoglio marginale di quattro sonetti milanesi del Dei stesso; la terza, C, del 1485, la più ampia, era l'unica finora nota per essere stata pubblicata dal Fanfani nel *Borghini* (1874-5), con molti errori e senza nome d'autore. Di B fece una copia, aggiungendo interpretazioni sue e voci nuove, Giovanni Ridolfi. Si tratta in complesso del più antico vocabolarietto dialettale finora noto, milanese-fiorentino. Tutto il materiale è illustrato e situato nella storia del gusto « dialettale » (sono esaminati i sonetti milanesi del Pulci, al quale è attribuito, p. 87, n. 5, il sonetto *Sempre la pulcia muor...* assegnato dalla Pisani al Dei, e i sonetti milanesi inediti di Lancino Curti): i vocaboli sono editi alfabeticamente con rinvii alle diverse liste, delle quali è data anche la riproduzione fotografica.

345. Degli Azzi, Giustiniano, *Un frammento inedito della Cronica di B. Dei.* In *ASI*, CX (1953), pp. 99-113.

DOMENICO DA PRATO

→ N. 570. A. Manetti, *Roberto de' Rossi.*

DOMENICO DI GIOVANNI, v. BURCHIELLO

DOVIZI, BERNARDO

346. Moncallero, G. L., *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico* (1470-1520). Firenze, Olschki, 1953. In 8°, pp. 652 (« Bibl. dell'*Archivum Romanicum* », s. I, vol. 35).

Si ricorda qui questa pregevole e ben documentata (anche se a tratti un po' effusa) biografia (per quanto il Bibbiena vada considerato piuttosto nella prospettiva storica del secolo seguente e dell'epoca di Leone X) soprattutto per la prima parte del lavoro, dove la figura di Bernardo è delineata nella tradizione della sua famiglia di notai (la figura del padre ser Francesco Dovizi esce viva dai documenti) e nel quadro della storia e della cultura fiorentina della fine del '400: particolarmente nei capitoli II, *Il cancelliere di Lorenzo il Magnifico e di Piero de' Medici*, e III, *La calata di Carlo VIII e la caduta dei Medici*, è esaminata l'attività diplomatica del giovane Bernardo (e i suoi rapporti col Ficino, col Poliziano, col Franco e con altri personaggi della cerchia medicea), con una vasta utilizzazione del vivacissimo carteggio di lui, in gran parte inedito (e che meriterebbe pubblicare compiutamente), che mostra nel ventenne confidente di Lorenzo e di Piero una penetrazione psicologica e una maturità e finezza di scrittore veramente singolari. Vanno segnalate le lettere da Napoli del 10, 15 e 17 febbr. 1494 (pp. 90-95) per le interessanti testimonianze sulla corte napoletana e sul Pontano e giudizi acutissimi sulla politica francese.

347. Moncallero, G. L., *Documenti inediti sulla guerra di Romagna del 1494.* In *Rin*, IV (1953), pp. 233-61.

Inizia la pubblicazione del vivacissimo carteggio di Bernardo Dovizi da Bibbiena, allora ventiquattrenne segretario di Piero de' Medici, inviato in Romagna con l'incarico di tenere informato il suo signore degli avvenimenti e di tenerlo collegato con Ferdinando duca di Calabria, condottiere dell'esercito napoletano-pontificio. Le lettere inedite sono tratte dall'Arch. di Stato di Firenze, Med. av. Princ., filza 18.

FARNESE, ALESSANDRO

348. Alessandro Farnese, *Carteggio umanistico*, a cura di Arsenio Frugoni. Firenze, Olschki, 1950. In 16°, pp. 82.

Vivacissimo documento dell'umanesimo dell'ultimo Quattrocento, scoperto dal Fr. in un ms. di Copenaghen: fra i numerosi corrispondenti del

Farnese vanno ricordati Ermolao Barbaro, Demetrio Calcondila, Paolo Cortese, Scipione Forteguerri, Giovanni de' Medici (Leone X), Gregorio da Spoleto, Augusto Valdo, Sulpizio da Veroli.

FICINO, MARSILIO

349. KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Un nuovo trattatello inedito di Marsilio Ficino: Lettera ad Antonio da S. Miniato*, a cura di P. O. KRISTELLER e A. PEROSA. In *Rin*, I (1950), pp. 25-34, 35-42.

Si tratta di una lunga lettera latina di argomento filosofico scritta il 13 settembre 1454 ad Antonio da S. Miniato (quindi il più antico scritto datato del F.), conservata nella Bibl. Com. di Forlì, Raccolta Piancastelli, Autografi n. 907).

350. GARIN, EUGENIO, *La « Teologia » ficiniana*. In *Umanesimo e machiavellismo*, Padova, Ed. Liviana, 1949, pp. 21-33.

351. GARIN, E., *La vita di Marsilio Ficino*. In *Rin*, II (1951), pp. 95-6.

352. GARIN, EUGENIO, *Ritratto di Marsilio Ficino*. In *Belf*, VI (1951), pp. 289-301.

Importanti osservazioni sulla visione poetica del mondo quale appare negli scritti del Ficino, del quale sono analizzati con finezza anche scritti volgari, per esempio le pagine bellissime sulla luce nel libro *Dell'Amore*. Il Ficino ne esce assai ingrandito come scrittore.

353. MARCEL, RAYMOND, *L'apologétique de Marsile Ficin*. In *Pensée humaniste et tradition chrétienne au XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1950, pp. 159-68.

354. SOLINAS, G., *Sull'estetica di Marsilio Ficino: il bello*. In *AUC*, XVII (1951), pp. 367-80.

355. CHASTEL, ANDRÉ, *Marsilio Ficino et l'art*. In *AFil*, I (1953), pp. 137-152.

È un capitolo della importante tesi « *Ars platonica* », *l'art et l'artiste selon Marsile Ficin et l'Académie florentine*, in corso di stampa presso l'ed. Droz di Ginevra, che insieme con l'altra inedita *L'art florentin et l'humanisme platonicien* esamina nei suoi aspetti speculativi e nei riflessi letterari, filologici e artistici, di gusto e di costume, l'estetica neoplatonica della cerchia ficiniana.

356. JAYNE, SEARS, *Ficino and the Platonism of the English Renaissance*. In *CL*, IV (1952), pp. 214-38.

357. NARDI, M., *Marsilio Ficino medico*. In *Gazzetta sanitaria*, XXI (1950), pp. 62-5; in *Minerva medica*, XLIII (1952), pp. 1-19.

Sono esaminati gli scritti di argomento medico del F., il *Consiglio contro la pestilenza* del 1479 e il *De triplici vita*, dove va rilevata l'unità di astrologia e medicina.

358. KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze, Sansoni, 1954. In 8°, pp. XVI-492. (« Biblioteca storica del Rinascimento », n. s. diretta da E. Garin).

Opera fondamentale sul F. che viene a coronare oltre un ventennio di studi del Kr., aggiungendosi al prezioso *Supplementum Ficinianum*; l'introduzione affronta problemi di metodo e illumina il programma storico del F.: segue l'esame del suo pensiero, suddiviso in due parti, *L'essere e il mondo*, *Anima e Dio*. Chiude un'ampia accuratissima bibliografia.

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*
→ N. 49. *The Renaissance Philosophy of Man.*
→ N. 111. D. P. Walker, *Orpheus the Theologian* ecc.
→ N. 112. K. H. Dannenfeldt, *The Ren. and Pre-class. Civil.*

FILELFO, FRANCESCO

359. Raimondi, Ezio, *Francesco Filelfo interprete del « Canzoniere ».* In *StP*, III (1950), pp. 143-64.

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

GALATEO, ANTONIO

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*
→ N. 93. E. Garin, *L'educazione umanistica in Italia.*
→ N. 106. A. altamura, *Note su umanisti di Puglia.*

GIAMBULLARI, BERNARDO

360. Marchetti, Italiano, *Di Bernardo Giambullari Fiorentino.* In *AmL*, I (1953), pp. 25-34, 97-102, 167-75, 225-32 [continua].

La parte finora pubblicata di questo studio comprende: I. *Notizie biografiche*; II. *Le opere narrative* [i mss., tranne il Laur. Aschb. 419 contenente fra l'altro la *Nencia* che l'A. attribuisce com'è noto al G., soccorrono ben poco: ma le stampe danno attestazioni esplicite per l'attribuzione al G. della *Storia di San Giovanni Gualberto*, della *Storia di Santa Maria de Loreta*, del *Sonaglio delle donne*, della *Novella del Grasso Legnaiuolo* verseggiata che si trova manoscritta anche nel Laur. Aschb. 419, della quale il Barbi dimostrò il rapporto con la versione prosastica del Pal. 200, della *Istoria di San Zanobi Vescovo fiorentino*, della novella in versi *Una resia che uno demonio volle mettere in uno monastero di monaci*: incerta l'attribuzione della *Leggenda divota del Romito dei pulcini* e ancor più quella della *Historia della superbia e morte di Senso*, mentre sarebbe da escludere quella della *Sferza dei Villani*]; III. *La « giunta » al « Ciriffo Calvaneo »*, dove l'A. comincia a tracciare la storia della continuazione assai fiacca, da parte del mediocrissimo poeta, del poemetto lasciato successivamente incompiuto da Luca e Luigi Pulci.

GIOVANNI D'AREZZO

361. Garin, Eugenio, *Giovanni medico aretino.* In *Rin*, I (1950), pp. 101-102.

Segnala un gruppo di lettere a Lorenzo dei Medici di un Giovanni medico di Arezzo che sarà lo stesso autore del vivace dialogo *De medicinae et legum praestantia*, già pubblicato dal G. nel 1947 dall'unico Laur. lat. 77, 22.

GIUSTINIAN, LEONARDO

→ N. 136. G. D'Aronco, *Strambotti del sec. XV* ecc.
→ N. 137. F. Ghisi, *Strambotti e laude* ecc.

GRASSO LEGNAIOLO (NOVELLA DEL)

362. Chiappelli, Fredi, *La novella del Grasso legnaiolo.* In *Appr*, I (1952), 3, pp. 79-82.

→ N. 153. E. Cecchi, *Fiorentinità.*
→ N. 360. I. Marchetti, *Di B. Giambullari.*

GRINEO, GILBERTO

363. Ziliotto, Baccio, *Un umanista dimenticato e le sue attinenze con gli Aragonesi di Napoli.* In *AAPN*, n. s. II (1948-9), pp. 281-302.

364. Ziliotto, Baccio, *Gli umanisti G. e M. A. Grineo in Dalmazia, Istria e Friuli.* In *AT*, LXV-LXVI (1949-50), pp. 153-208.

GUARDATI, MASUCCIO, v. MASUCCIO SALERNITANO

GUARINI, GUARINO

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*
→ N. 127. H. Baron, *Aulus Gellius in the Renaissance.*

LANDINI, FRANCESCO

365. Vasoli, Cesare, *Polemiche occamiste.* In *Rin*, III (1952), pp. 119-141.

Illustra e pubblica nuovamente (secondo il Riccardiano 688, dopo il Wesselofsky e il Böhner) il breve poemetto in esametri latini di Francesco Landini, « in laudem loyce Ocham », in cui Guglielmo d'Occam comparendo insogno al suo discepolo tesse la difesa della dialettica e l'elogio delle arti liberali: altri documenti di questa « disputa delle lettere e delle arti liberali » sono costituiti da alcune lettere del Salutati, da un *Sermo* di Roberto de' Rossi contenuto in una serie di scritti pro e contro la retorica nel cod. Naz. Fir. II, IV, 311, dall'*Invettiva* di Cino Rinuccini stampata in appendice dal Wesselofsky e dal « Dialogus ad Petrum Istrum » di Leonardo Bruni. L'esame di questi documenti porta un contributo notevole alla storia della polemica delle *humanae litterae* contro le *artes* e dello svolgimento della poetica e retorica umanistica, già illuminata dalla bella raccolta di E. Garin, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, 1947.

→ N. 141. E. Li Gotti, *Il codice di Lucca.*

LANDINO, CRISTOFORO

366. Perosa, Alessandro, *Archivalia.* In *Rin*, IV (1953), pp. 315-9.

Ricca recensione all'Inventario dell'Arch. Med. av. il Princ. dell'Arch. di Stato di Firenze (cfr. n. 216): si ferma sui pezzi mancanti dei quali lamenta la mancanza di un regesto e delle opportune segnalazioni; e in particolare su lettere autografe del Landino, con indicazioni utili per l'epistolario landiniano.

367. Perosa, Alessandro, *Critica congetturale e testi umanistici.* In *Rin*, I (1950), pp. 360-2.

Prende lo spunto da un passo del L. (*Xandra* III, 17, 8) per riaffrontare il tema della « legittimità » e dei « limiti di una rigorosa applicazione della prassi congetturale a testi umanistici di tradizione particolarmente sicura ».

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

LEONARDO DA VINCI

368. Heydenreich, L. H., *Leonardo. Bibliographie 1939-52.* In *ZK*, Berlin 1952, pp. 195-200.

369. Frattarolo, Renzo, *In margine al centenario: studi leonardeschi.* In *ABI*, XX (1952), pp. 325-30.

Rassegna assai ampia degli studi leonardeschi nell'anno del centenario: vi è compresa anche la stampa quotidiana e settimanale.

370. *Quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci: Mostra dei disegni, manoscritti e documenti.* Firenze, 1952. In 4°, pp. 80 con 91 tavole.

È il catalogo dei cimeli leonardeschi esposti alla Bibl. Laurenziana nel 5° centenario della nascita: per i mss. ha curato la stesura la dott. Teresa Lodi, per i documenti la dott. Francesca Morandini.

371. Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*. A cura di Anna Maria Brizio. Torino, UTET, 1952. In 8°, pp. 696 (« Collezione Classici italiani » diretta da F. Neri, vol. 40°).

Rec. Vincenzo Pernicone, in *GSLI*, CXXX (1953), pp. 380-1.
M. L. Gengaro, in *Hum*, VIII (1953), pp. 530-1.

372. Leonardo da Vinci, *Tutti gli scritti. Scritti letterari*, a cura di Augusto Marinoni. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli (n. 387-389), 1952. In 24°, pp. 264.

Questa raccolta completa degli scritti letterari, rivisti direttamente sugli autografi dal Marinoni, si raccomanda, per il testo, per il commento, per l'ampia introduzione sul pensiero di Leonardo e per le osservazioni sul testo e sulla lingua, come una delle più pregevoli.

373. Leonardo da Vinci, *L'uomo e la natura*, a cura di Mario De Micheli. Milano, Cooperativa libro popolare, 1952. In 16°, pp. 156 (« Univ. econ. », n. 136).

374. Leonardo da Vinci, *I libri del volo*, ed. critica a cura di A. Uccelli. Milano, Hoepli, 1952.

375. Richter, Irma A., *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*. Oxford, Clarendon Press, 1952.

Rec. F. I. G. Rawlings, in *Science Progress*, XLI (1953), pp. 382-3.

376. Chastel, André, *Léonard de Vinci par lui-même*. Paris 1952 (« Collection Unesco d'oeuvres représentatives: Série italienne n. 2 »).

377. Leonardo da Vinci, *Válogatott írások* [scritti scelti]. Szerkesztette, forditotta és bevezetéssel ellátta Kardos Tibor. Budapest, Müvelt Nép könyvkiadó, 1953. In 16°, pp. 146.

Prima antologia leonardesca in lingua ungherese, con un ampio saggio introduttivo su Leonardo pensatore di Tiberio Kardos.

378. Babinger, Franz, *Un inedito di Leonardo da Vinci*, nel quotidiano *Il Paese-Sera*, 26 marzo 1952.

Cfr. N. 424.

379. Leonardo da Vinci, *Pensieri*. Milano, ed. Scheiwiller, *All'insegna della baita Van Gogh*, 1952. In 32°, pp. 36.

380. *Atti del convegno di studi vinciani*, indetto dalla Unione regionale delle province toscane e dalle Università di Firenze, Pisa e Siena (15-18 genn. 1953). Firenze, Olschki, 1954. In 8°, pp. XX-482 con XIX tav.

Importante raccolta, della quale elenchiamo i contributi che interessano più da vicino l'attività letteraria di Leonardo e il significato complessivo della sua figura storica: Francesco Flora, *Umanesimo di L.*, pp. 3-25; Ignazio Fazzari, *Considerazioni sulla biologia e sul canone artistico di L.*, pp. 55-65; Augusto Marinoni, *Per una nuova edizione di tutti gli scritti di L.*, pp. 95-110; Natalino Sapegno, pp. 111-25; Giuseppina Fumagalli, *Bellezza e utilità: appunti di estetica vinciana*, pp. 125-42; Giuseppe Saitta, *L'« amor vitae » in L. da V.*, pp. 145-55; Eugenio Garin, *Il problema delle fonti del pensiero di L.*, pp. 157-71; Cesare Luporini, *Per una interpretazione non formalistica del pensiero di L.*, pp. 173-95; A. Banfi, *Leonardo e l'uomo moderno*, pp. 197-219; Giovanni Bellincioni, *Leonardo e il « Trattato del moto e misura delle acque »*, pp. 323-328.

381. *Leonardo. Saggi e ricerche.* A cura del Comitato nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952). Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1954. In 8°, pp. XXV-606.

Su Leonardo scrittore va qui segnalato l'importante contributo di AUGUSTO MARINONI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci e le loro edizioni*, pp. 231-74, dove è limpidamente tracciata la storia dei manoscritti di Leonardo e della loro fortuna, come introduzione all'edizione totale degli scritti leonardeschi, con un ampio corredo bibliografico e un elenco dei mss. autografi distribuiti secondo la loro residenza attuale. Vanno inoltre segnalati lo scritto di A. M. BRIZIO, *Delle acque*, pp. 277-89, quelli di GIUSEPPINA FUMAGALLI, *Leonardo: ieri e oggi*, pp. 391-410 con un'appendice, *Nota sull'esoterismo di Leonardo*, pp. 411-14 (a proposito delle ipotesi piuttosto avventate di M. Brion sull'esoterismo leonardesco in *Génie et destinée* [cfr. 387], cap. *Dédale*); e infine una ricca rassegna critica di GIORGIO CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica vinciana*, pp. 417-68, con appendici (interessante quella *Sul pensiero geologico e il paesaggio di Leonardo*, pp. 470-6).

382. *Leonardo nel V centenario*, a cura del Liceo Scientifico Leonardo da Vinci di Firenze. Firenze, Tip. Giuntina, 1953. In 8°, pp. 120.

Raccolta di contributi leonardeschi, alcuni notevoli. Segnaliamo qui: P. MIX, *Interpretazione di Leonardo pensatore*; M. LUZI, *La voce di Leonardo*; F. CHIAPPELLI, *Osservazioni su alcuni testi di Leonardo* (fine analisi stilistica di alcuni passi); A. MINICUCCI, *Leonardo e il latino*.

383. *Leonardo da Vinci e Pavia*, a cura della Società Pavese di Storia Patria. Pref. di Pietro Vaccari. Pavia 1952. In 8°, pp. XVI-109.

384. BINDI SENESI, L., *Vita di Leonardo*. Milano, Ed. dell'Aquilone, 1952. In 4°, pp. 253.

385. BOVI, A., *Leonardo, filosofo, artista, uomo*. Milano, Hoepli, 1952. In 8°, pp. XVI-259.

386. COLOMBO, A., *Ecco Leonardo*. Undici capitoli inediti documentati... Novara, Ist. Geogr. De Agostini, 1952. In 8° *fig.*, pp. 351.

387. BRION, MARCEL, *Génie et destinée*: *Léonard de Vinci*. Paris, A. Michel, 1952. In 8°, pp. 500.

388. LEBEL, R., *Léonard de Vinci*. Paris, Presses du Livre français, 1952.

389. JASPERS, KARL, *Lionardo als Philosoph*. Bern, 1953. In 8°, pp. 80.

390. GARIN, EUGENIO, *La filosofia di Leonardo*. In *Sc*, LXXXVII (1952), pp. 293-97.

391. LUPORINI, CESARE, *La mente di Leonardo*. Firenze, Sansoni, 1953. In 8°, pp. VIII-200. (« Biblioteca storica del Rinascimento », n. s. diretta da E. Garin, n. 2).

Serrata indagine volta a dimostrare la tesi del « materialismo » di L. (« in senso non... ristrettamente meccanistico ») e il significato della sua polemica antiteologica e della sua scienza (con la riduzione della nozione leonardesca di « spirito » e di « anima » a quella di fisicità); segnaliamo in particolare il capitolo *Il nesso arte-scienza nella pittura e nella dottrina* (pp. 117-154): « La pittura è scienza, secondo Leonardo, perchè costituisce un modo irriducibile, che ad essa solo compete, di conoscere il mondo ».

392. Lazarev, V., *Leonardo da Vinci*. Moszkva, Akademija Nauk, SzSzSzR, 1952. In 8°, pp. 112.

Ampia analisi dell'attività artistica e scientifica di Leonardo, secondo canoni di interpretazione marxistici, suddivisa in 4 capitoli: 1. Leonardo e la cultura del Rinascimento; 2. Vita e opere di Leonardo; 3. Leonardo e le scienze; 4. Arte ed estetica di Leonardo.

393. Banfi, A., *Leonardo da Vinci e la civiltà moderna*. In *Soc*, VIII (1952), pp. 197-219.

394. Catalano, Franco, *Natura e ragione in Leonardo*. In *NRS*, XXXVII (1953), pp. 1-18.

395. Cerlesi, E. e Lombardo Radice L., *La filosofia della natura e la scienza nel pensiero di Leonardo da Vinci*. In *Rinascita*, IX (1952), pp. 235-42.

396. Dünnik, M. A., *O filoszofszkih i eszteticseszkih ideiah Leonardo da Vinci* [Le idee filosofiche ed estetiche di Leonardo da Vinci]. In *Voproszü filoszofii*, 1952, n. 4, pp. 101-9.

Interpretazione marxistica del « materialismo » vinciano, come base del pensiero scientifico e artistico di L., e del « realismo » della sua arte.

397. Saitta, Giuseppe, *Il pensiero religioso di Leonardo da Vinci*. In *GCFI*, XXXII (1953), pp. 292-303.

398. Castelfranco, Giorgio, *Introduzione a Leonardo*. In *NA*, 1952, f. 1816, pp. 339-57.

399. Galeffi, R., *Leonardo da Vinci*. In *Rivista brasileira de filosofia*, II (1952), pp. 559-72.

400. Guglielmini, Homero, *Notas Leonardescas*. In *Revista de la Univ. de Buenos Aires*, XXIV (1952), pp. 553-69.

401. Castelfranco, Giorgio. *Il concetto di forza in Leonardo da Vinci*. In *Prop*, III, 1950, p. 177 sgg.

402. Brizio, Anna Maria, *Primo libro delle acque*. In *Scritti vari della Facoltà di Magistero della Università di Torino*, Torino, Gheroni, 1951; vol. II, pp. 93-112.

403. Randall, John Hermann, *Leonardo da Vinci and Modern Science*. In *JHI*, XIV (1953), pp. 191-202.

Punto di vista assai equilibrato, come reazione agli eccessi nella valutazione di Leonardo uomo di scienza: « Leonardo si mostra lettore estremamente intelligente piuttosto come scrittore che come figuratore: ma non era mai così chiaramente uomo di scienza come quando aveva la matita in mano e penetrava la struttura meccanica che stava osservando ».

404. Clark, sir K., *Leonardo da Vinci: A Note on the Relation between his Science and his Art*. In *History to-day*, II (1952), pp. 301-13.

405. *Leonardo da Vinci*, 1452-1952, Editorial to Quincentenary celebration number of *Burlington Magazine*, XLIV (1952), n. 595.

406. Mondolfo, Rodolfo, *Leonardo teorico dell'arte e della scienza.* In *Po*, IX (1953), pp. 1221-38 [già comparso in spagnolo col titolo *Leonardo, histórico del arte y de la ciencia*, in *Sur*, 217-8 (1952), pp. 34-56].

407. Fumagalli, Giuseppina, *Eros di Leonardo.* Milano, Garzanti, 1952. In 8°, pp. 247.

408. Granell, Manuel, *El color y la palabra en Leonardo da Vinci.* In *Cultura Universitaria* (Caracas), XXX (1953), pp. 71-9.

409. Estiu', E., *El tratado de la pintura de Leonardo y la filosofia del Rinacimiento.* In *Notas y estudios de filosofia* (Tucuman), III (1952), n. 12.

410. Venturi, Lionello, *Pensiero e fantasia nell'arte di Leonardo da Vinci.* In *AAL*, cl. sc. mor., s. VIII, v. VII (1952), pp. 203-11.

411. Kemenov, V. Sz., *Hudozsesztvennoe naszledie Leonardo da Vinci* [L'eredità artistica di L. da V.]. In *Voproszü filoszofii*, 1952, n. 3, pp. 80-103.

Valutazione marxistica del « realismo » vinciano.

412. Brion, Marcel, *Le thème de l'entrelacs et du labyrinthe dans l'oeuvre de Léonard de Venci.* In *RE*, V (1952), pp. 18-38.

413. Garin, Eugenio, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo.* In *Belf*, VII (1952), pp. 272-89.

414. Chastel, André, *Léonard de Vinci et la culture.* In *CdS*, XXXV (1952), pp. 346-60.

415. Garin, Eugenio, *Leonardo scultore.* In *Appr*, I (1952), pp. 13-16.

416. Marinoni, Augusto, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci.* Vol. primo: *L'educazione letteraria di Leonardo.* Milano, Castello Sforzesco (Ist. naz. di studi sul Rinascimento, Sez. Lombarda), 1944; vol. secondo: *Testo critico*, id., 1952. In 4°, pp. XIV-344; 344.

Penetrante indagine sul tirocinio letterario e linguistico di Leonardo, cui segue nel II vol. l'ed. completa degli appunti grammaticali latini e delle liste di vocaboli italiani del *Trivulziano* (con notevoli progressi sull'ed. Beltrami) e di altri mss., compreso l'inedito foglietto *Windsor* 1256 *v*, il solo che presenti un ordinamento alfabetico. Dimostra che Leonardo raccolse questi materiali non con intento lessicografico, ma per i suoi fini di ricerca ed autoeducazione letteraria.

Rec. G. Ponte, in *Rass.* LVII (1953), pp. 329-38.
V. Pisani, in *Pai*, VIII (1953), pp. 97-8.

417. Olivieri, Dante, *Leonardo e i primi tentativi di vocabolari italiani.* In *NA*, 1952, f. 1816, pp. 358-68.

418. Olivieri, Ornella, *Fu Leonardo da Vinci un precursore dei vocabolaristi italiani?.* In *Belf*, VIII (1953), pp. 80-3.

419. Folena, Gianfranco, *Chiaroscuro leonardesco.* In *LN*, XII (1951), pp. 57-63.

420. Bolelli, Tristano, *Osservazioni linguistiche sul « Trattato della pittura » di Leonardo da Vinci.* In *LN*, XIII (1952), pp. 65-8.

421. Favaro, Giuseppe, *Un pensiero di Leonardo sui doveri dell'amicizia. - Scampoli vinciani.* In *AIV*, CXIII (1950-1), pp. 45-6; CXIV (1951-2), pp. 210-4.

Nel primo contributo si ferma sulla fonte e sul significato della massima: « Riprendi l'amico in segreto e laudalo in palese » (cod. *H* dell'Ist. di Francia, c. 16 *v*); nel secondo su tre sentenze, due delle quali (cod. *H* dell'Ist. di Francia, cc. 118 *v*-119 *r*) attinte al *Fior di Virtù*, l'altra all'esordio della *Metafisica* aristotelica.

422. Griffiths, G. Gwyn, *A saying of Leonardo.* In *Times Lit. Suppl.*, 17 aprile 1953, p. 253.

Commenta, con raffronti non tutti persuasivi di fonti greche, l'aforisma leonardesco: « Tu o Iddio ci vendi tutti li beni per prezzo di fatica ».

423. Cianciolo, Umberto, *Il « bon naturale » di Leonardo.* In *Notiziario della scuola e della cultura*, VII (1952), pp. 7-11.

424. Babinger F. e Heydenreich L., *Vier Bauvorschläge Lionardo da Vinci's an Sultan Bajezid II.* In *DL*, LXXIII (1952), col. 502.

Sui rapporti di L. col Sultano: soprattutto la famosa lettera del 1502-3, e il progetto di ponte fra Europa ed Asia sul Bosforo. Cfr. n. 378.

425. Pedretti, Carlo, *Leonardo da Vinci e il poeta bolognese Gerolamo Pandolfi da Casio.* Bologna, Anonima Arti Grafiche, 1951, pp. 47.

426. Pedretti, Carlo, *L'arte della stampa in L. da V.* In *Linea grafica*, V (1952), pp. 184-93.

427. Speziali, Pierre, *Léonard de Vinci et la « Divina proportione » de Luca Pacioli.* In *BHR* XV (1953), pp. 295-305.

Esaminate le relazioni ben notè fra L. e il Pacioli si ferma a illustrare il codice ginevrino della *Divina proportione* offerto dal Pacioli a Ludovico il Moro nel 1498 e i tre riferimenti a Leonardo in esso contenuti.

→ N. 29. A. Guzzo, *Quattrocento.*

→ N. 45. G. Saitta, *Il pensiero ital. nell'Uman. e nel Rinasc.*

→ N. 183, dove l'indicaz. bibl. errata va così corretta:

Gengaro, Maria Luisa, *A proposito della « poetica » di Leonardo.* In *Acme*, V (1952), pp. 275-319.

Il saggio era stato inserito nella parte generale perchè cerca di lumeggiare il rapporto leonardesco poesia-pittura in relazione con la poetica aristotelica, e per la massima parte tratta di questa « per trarre da tale ricerca elementi per meglio individuare lo svolgersi del problema dell'arte, dalla tradizione classica al Rinascimento », fermandosi poi sul Cennini, sull'Alberti e su Leonardo.

LETO, GIULIO POMPONIO

428. De Frede, Carlo, *Il concetto umanistico di nobiltà: Pomponio Leto e la sua famiglia.* In *AUN*, II (1952), pp. 205-26.

Dopo aver passato in rassegna i contributi critici su Pomponio Leto si ferma su particolari biografici, insistendo infine sull'adesione del L. al concetto umanistico di nobiltà e di « virtù », sul suo « paganesimo » e sulla « congiura » degli umanisti nel 1468.

LAPO DA CASTIGLIONCHIO

→ N. 43. E. Garin, *Prosat, lat. del Quattr.*

LORENZO DA PISA

429. Garin, Eugenio, *Lorenzo prete pisano.* In *Rin*, I (1950), p. 109.

Rileva l'importanza di un passo dei dialoghi sull'amore contenuti nel Magliab. XXI, 115, dove si oppone lo stile (*disserendi genus*) platonico (e ciceroniano) a quello aristotelico, dando la palma al primo, *liberale... et iucundum.*

LUNARDI, CAMMILLO

430. Garin, Eugenio, *Giudizi artistici di Camillo Lunardi.* In *Rin*, II (1951), pp. 191-2.

LUXORTA, ANTONIO

431. Weiss, Robert, *Antonio Luxorta e Enrico VI.* In *Rin*, IV (1953), pp. 63-65.

In una lettera al re d'Inghilterra (cod. 136 della bibl. Cateriniana di Pisa) l'oscuro umanista, che fu maestro di scuola a Faenza intorno alla metà del '400, si offre di celebrarne le gesta.

MALATESTI, MALATESTA DEI

→ N. 248. D. Donati, *Appunti di biblioiconologia.*

→ N. 570. A. Manetti, *Roberto de' Rossi.*

MANETTI, GIANNOZZO

→ N. 43. E. Garin, *Pros. lat. del Quattr.*

MANUZIO, ALDO

432. Robertson, E., *Aldo Manuzio the Scholar-printer* (1450-1515). In *BJR*, XXXIII (1950), pp. 57-73.

433. Laurent, M. H., *Alde Manuzio l'ancien, éditeur de S. Catherine de Sienne.* In *Trad*, VI (1948), pp. 357-63.

434. Bühler, C. F., *Aldo Manuzio and his First Edition of the Greek Musaeus.* In *B*, LII (1950), pp. 123-5.

435. Pastorello, E., *Per l'epistolario di Aldo Manuzio.* In *B*, LII (1950), pp. 178-87.

→ N. 195. E. Quaranta, *Osservazioni intorno ai caratteri greci di A. M.*

→ N. 196. R. Ridolfi, *Del carattere it. aldino nel sec. XV.*

→ N. 332. L. Donati, *Studio esegetico sul Polifilo.*

MARZIO (DA NARNI), GALEOTTO

436. Marzio, Galeotto, *Chiromanzia* (*Chiromantia perfecta*), a cura di Mario Frezza. Napoli, R. Pironti, 1951. In 16°, pp. LXVII-135 (« Collezione umanistica » dir. da G. Toffanin, VII).

Dopo il *De incognitis vulgo* e il *De dottrina promiscua* comparsi nella stessa collana (II, 1948 e V, 1949) a cura del Frezza, esce, accompagnata dalla

traduzione italiana e da una larga introduzione, questa operetta chiromantica e fisiognomica composta intorno al 1490 e conservata in un ms. cinquecentesco della Bibl. Antoniana di Padova.

Cfr. *GCFI*, XXX (1951), p. 156 e pp. 298-303.

MARULLO, MICHELE

437. Michaelis Marulli, *Carmina*, ed. Alexandro Perosa. Zurigo, *in aedibus « Thesauri mundi »*, 1951. In 16°, pp. XLIV-261.

Edizione pregevolissima, fondata su basi larghe e solide. Per gli *Epigrammi* e gli *Inni* la situazione è relativamente semplice, ché l'ed. del 1497 fu curata dal Marullo che aggiunse anche un elenco di *errata*. Ma c'è anche qui il problema della storia interna e dell'elaborazione del testo, che si può ora seguire nell'apparato: dalla fase rappresentata dall'ed. 1489 a quella intermedia individuata nell'autorevole Riccardiano 971. Il P. dimostra che gli *Inni naturali* sono legati all'ambiente fiorentino e non iniziati a comporre a Napoli, come voleva il Croce. Per le opere postume, *Nenie* ed *Epigrammi vari*, la pessima situazione della tradizione (una stampa scorretta e un solo manoscritto legati da corruttele comuni) lascia largo campo alla critica congetturale, al *iudicium* e alla *discretio* dell'editore: il P. compie con cautela e acume il suo ufficio.

Rec. P. G. Ricci, in *Rin*, III (1952), pp. 177-83.
C. Dionisotti, in *GSLI*, LXX (1953), pp. 83-90.

438. Perosa, Alessandro, *Studi sulla formazione delle raccolte di poesie del Marullo*. In *Rin*, I (1950), pp. 125-56; 257-79.

Illustra la formazione e la trasmissione delle diverse raccolte costituenti il *corpus Marullianum*, sulla base dei risultati di una collezione completa dei mss. e delle stampe esistenti e con l'appoggio dei dati storico-biografici. La prima parte del saggio concerne *I libri degli « Epigrammi » e degli « Inni naturali »*, la seconda *I libri postumi*, cioè il primo libro incompleto del poema didattico *Institutiones Principales*, un primo libro di *Neniae*, e una raccoltina di epigrammi con compresi nell'ed. 1497.

439. Perosa, Alessandro, *Aggiunte alla bibliografia sul Marullo*. In *Rin*, I (1950), pp. 182-5.

Dà notizia di opere sul M. non menzionate nella monografia del Croce, due lavori di tedeschi e un terzo di un greco: importantissimo il saggio del filologo tedesco Ivo Bruns, *Michael Marullus, Ein Dichterleben der Renaissance*, in *Preuss. Jahrbücher*, LXXIV (1893), p. 105 sgg., che offre oltre che un rinnovamento sostanziale del giudizio tradizionale sul Marullo, in anticipo sul Croce, anche una ottima pittura dell'ambiente napoletano (Pontano e Sannazaro) e buone osservazioni sull'ambiente fiorentino e la cultura neoplatonica, soprattutto in rapporto agli *Inni naturali*. Viene segnalato infine un impudico plagio italiano del saggio rimasto ignoto a quasi tutti gli studiosi italiani.

440. Perosa, Alessandro, *Aggiunte al testo del Marullo*. In *Rin*, III (1952), pp. 167-73.

Segnala un manoscritto non potuto utilizzare dal P. stesso nella sua edizione, il Monacense gr. 289 (proveniente dal convento di San Marco a Firenze) che contiene la terza nenia del Marullo; e offre la tavola dell'importante ms. che contiene tre opuscoli greci, la versione del Gaza del *De Senectute* di Cicerone, il trattato sulle virtù di Gemisto Pletone e lo pseudoaristotelico *De virtutibus et vitiis*.

MASUCCIO SALERNITANO

441. Colombis, A., *Recenti studi su Masuccio*. In *RSSal*, XI (1950), pp. 134-43.

442. PETROCCHI, GIORGIO, *Per l'edizione critica del « Novellino » di Masuccio*. In *SFI*, X (1952), pp. 37-82.

443. PETROCCHI, GIORGIO, *La prima redazione del « Novellino » di Masuccio*. In *GSLI*, CXXIX (1952), pp. 266-317.

444. PETROCCHI, GIORGIO, *Masuccio Guardati e la narrativa napoletana del Quattrocento*. Firenze, Le Monnier, 1953. In 16°, pp. 176.

445. HERCZEG, GIULIO, *Il participio perfetto assoluto nelle novelle di Masuccio Salernitano*. In *Etudes de Philologie romane de l'Université de Budapest*, Budapest, Tudomàny, n. s., II (1948), pp. 28-47.

MEDICI, COSIMO DE'

446. SERENO, RENZO, *The « paternostri » of Cosimo de' Medici*. In *It*, XXX (1953), pp. 168-9.

Si ferma sul famoso detto attribuito dal Machiavelli a Cosimo nella corona di aforismi e aneddoti che accompagna la sua biografia (*Ist. Fior.*, VII, 6): alle accuse di severità eccessiva nei riguardi dei suoi nemici, Cosimo risponde: « Gli stati non si governano coi paternostri in mano ». Il S. cerca di smontare l'interpretazione realistica e anti-clericale del detto (sostenuta dal Villari al Morley al Borgese), considerato come emblematico del pensiero politico del Rinascimento: e nega che il detto illustre abbia il significato che per suggestione machiavellica vi si sarebbe voluto trovare. *I paternostri in mano* sarebbe solo un equivalente più espressivo di *le mani in mano*.

Non siamo convinti dalle argomentazioni del S., al quale sono sfuggiti molti riscontri interessanti: p. es. nella lista di motti-emblemi del 5 genn. 1471 (cfr. il n. 181 di questa bibl.) si legge « Guglielmo de' Pazzi: Gli stati non si tengono co' paternostri », come ammonimento.

MEDICI, LORENZO DE'

447. M[ORANDINI], A[NTONIETTA], *Contributo ad una bibliografia laurenziana*. In *ASI*, CVII (1949), pp. 216-35.

Comprende 324 nn. e, per quanto incompleta (delle edizioni delle opere comprende solo quelle accessibili nelle biblioteche fiorentine o indicate nei più noti repertori) è la rassegna bibliografica più ricca ed utile che abbiamo oggi a disposizione, così suddivisa: I. *Edizioni delle opere di Lorenzo*; II. *Traduzioni*; III. *Scritti su Lorenzo dei Medici*. Chiude un indice per soggetti.

448. ADY, CECILIA, *The Quincentenary of Lorenzo dei Medici (1449-1949)*. In *ISt*, V (1950), pp. 56-66.

Buone osservazioni sulle mostre fiorentine del 5° centenario, particolarmente sulla *Mostra della Biblioteca di Lorenzo* alla *Laurenziana*.

449. BIZZARRI, E., *Il magnifico Lorenzo*. Milano, Mondadori, 1950. In 16°, pp. 375.

Opera prevalentemente divulgativa.

Rec. H. Schulte Nordholt, in *Erasmus*, V (1952), pp. 631-5.

450. ROHDE, JORGE MÁXIMO, *Lorenzo el Magnífico*. Imprenta de la Univ. de Buenos Aires, 1952. In 8°, pp. 132.

451. YOUNG, GEORG FREDERIK, *Die Medici*. München, Winkler Verlag, 1950. In 8°, pp. 546.

452. Cognasso, F., *Lorenzo dei Medici e il sistema politico italiano.* Torino, 1950. In 8°, pp. 181.

453. Praticò, Giovanni, *Lorenzo il Magnifico e i Gonzaga.* In *ASI*, CVII (1949), pp. 155-71.

454. De Roover, Raymond, *Lorenzo il Magnifico e il tramonto del Banco de' Medici.* In *ASI*, CVII (1949), pp. 172-85.

455. De Roover, Raymond, *I libri segreti del Banco de' Medici.* In *ASI*, CVII (1949), pp. 236-40.

456. De Caprariis, Vincenzo, *Il banco dei Medici.* In *BASBN*, I (1950), pp. 45-54.

457. Becker-Colonna, A., *The Medici and their Workshop.* In *Opera and Concert*, XV (1950), pp. 24-6.

458. Soranzo, Giovanni, *Lorenzo il Magnifico alla morte del padre e il suo primo balzo verso la Signoria.* In *ASI*, CXI (1953), pp. 42-77.

459. Bonmann, O., « *Memoriale* » *Antonii de Vercellis ad Laurentium de Medicis, coniuratione pactiana effectu frustrata.* In *AFH*, XLIII (1950), pp. 360-410.

460. Morandini, Francesca, *Il conflitto tra Lorenzo il Magnifico e Sisto IV dopo la congiura de' Pazzi. Dal carteggio di Lorenzo con Girolamo Morelli, ambasciatore fiorentino a Milano.* In *ASI*, CVII (1949), pp. 113-55.

Sono 80 lettere (20 giugno 1478-14 ottobre 1479) riprodotte solo parzialmente.

461. Palmarocchi, Roberto, *Lorenzo de' Medici e la nomina cardinalizia di Giovanni.* In *ASI*, CX (1952), pp. 38-54.

Riesamina attraverso il carteggio di Lorenzo le trattative diplomatiche per ottenere il cardinalato del futuro Leone X.

462. P[anella], A., *I minutari delle lettere di Lorenzo il Magnifico.* In *ASI*, CVII (1949), pp. 241-2.

463. Corti, Gino, *Un frammento di protocollo di lettere di Lorenzo de' Medici (1474-77).* In *Rin*, II (1951), pp. 293-310.

Si tratta di importanti protocolli delle lettere inviate dal Magnifico, conservati frammentariamente nel cod. VIII, 985, III, IX del fondo magliab. della Bibl. Naz. di Firenze: comprendoo i periodi 2 aprile-4 agosto 1474; 25 dicembre 1476-9 gennaio 1477; 6-20 marzo 1477. Questi frammenti integrano la serie dei protocolli contenuta in tre codici dell'Arch. di Stato di Firenze, che ha come inizio il 25 marzo 1477 e corre ininterrotta fino al 18 aprile 1492.

→ N. 215 *Regesto della Cancelleria aragonese di Napoli.*

464. Lorenzo de' Medici, *Poesie*, a cura e con prefazione di G. Prezzolini. Milano, Longanesi, 1953. In 16°, pp. 222. (« Piccola biblioteca Longanesi » 76-77).

465. Bigi, Emilio, *Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico*. In *AAT*, LXXXVII (1952-3), pp. 154-69.

Riunisce e integra i dati di precedenti ricerche (Bellorini, Patetta, Stange, Kristeller, Fubini) e presenta un ordinamento cronologico in alcuni punti rinnovato, cercando di vederlo in funzione dello svolgimento dell'attività letteraria di Lorenzo: 1473-4 circa, *Nencia, Uccellagione, Altercazione, Capitolo, Simposio*, con la maggior parte delle *Rime*; fra il '76-'77 e l'84 il *Commento*; dopo l'84 *Corinto, Apollo e Pan, Ambra, Selve, Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo*. Difficilissimo inserire in una cronologia le laudi, le canzoni a ballo, i canti carnascialeschi.

466. Mathes, H. A., *On the date of Lorenzo's « Sacra rappresentazione di S. Giovanni e Paolo », Febr. 17, 1491*. In *Ae*, XXV (1951), pp. 324-8.

Alla data tradizionale 1489 accettata dal D'Ancona (*Orig. del teatro ital.* 2ª ed. I, 263) in poi, contrappone quella, che ritiene giustamente genuina, indicata nelle vivaci *Ricordanze* di Bartolomeo Masi, calderaio fiorentino (ed. G. O. Corazzini, Firenze 1906), dove la rappresentazione è assegnata al « secondo [dì] di Quaresima » del 1491.

466*bis*. Mathes, H. A., *Echi della poesia del Magnifico nel cuore di un Americano*. In *ATr*, XXIII (1953), pp. 249-63.

467. Bigi, Emilio, *Lorenzo lirico*. In *Rass*, LVII (1953), pp. 241-60.

468. Maier, Bruno, *Lorenzo de' Medici*. In B. M., *Problemi ed esperienze di critica letteraria*. Siena, Maia, 1950; pp. 28-34.

469. Di Pino, Guido, *La poesia di Lorenzo de' Medici*. In G. Di P., *Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi*, Firenze 1952; pp. 43-50.

470. Cecchi, Emilio, *Lorenzo il Magnifico*. In *Belf*, IV (1949), pp. 638-49.

471. Pancrazi, Pietro, *Attrattiva del Magnifico*. In P. P., *Nel giardino di Candido*. Firenze, Le Monnier, 1950; pp. 41-7.

472. Cicognani, Bruno, *La poesia di Lorenzo de' Medici*. Firenze, Le Monnier, 1949. In 16°, pp. 63.

473. Loria, Arturo, *La poesia di Lorenzo il Magnifico*. In *Il Quattrocento*. Firenze, Sansoni, 1954; pp. 70-92.

474. Pagano, José León, *Lorenzo de Médicis, poeta místico*. In *Bolet. Acad. Argentina de Letras*, XX (1951), pp. 273-87.

475. Mathes, H. A., *Decameron III, 3 and a Canzone a ballo of Lorenzo de' Medici*. In *MPh*, XLVIII (1950), pp. 82-5.

Si tratta di una canzone di autenticità molto dubbia.

476. Maier, Bruno, *Lettura critica del « Corinto » di Lorenzo de' Medici*. Trieste, Tigiotti, 1949. In 8°, pp. 86.

Rec. M. Marti, in *Conv* XXII (1950), pp. 476-8.

477. Messina, Michele, *Rime inedite di Lorenzo de' Medici e del Poliziano?* In *B*, LIII (1951), pp. 23-51.

478. Chiari, Alberto e Marchetti, Italiano, *L'autore della « Nencia da Barberino »*. Milano, Marzorati, 1948. In 8°, pp. 143.

479. Toschi, Paolo, *La « Nencia » è di Lorenzo*. In *ASI*, CVII (1949), pp. 186-207.

480. Marchetti, Italiano, *Bernardo Giambullari autore della Nencia*. in *NA*, 1949, f. 1780, pp. 406-12.

481. Chiari, Alberto, *Su Lorenzo e di Lorenzo*. In *Conv*, XXIV (1952), pp. 36-51.

Recensisce il fascicolo 395 dell'*ASI*, CVII (1949) dedicato a Lorenzo dei Medici; e nella seconda parte del saggio risponde a Paolo Toschi riesaminando gli argomenti che gli fanno attribuire la *Nencia* a B. Giambullari. Tocca inoltre del problema della *Uccellagione* (detta impropriamente *Caccia col falcone*) e individua nel Riccard. 2599 una tradizione autentica diversa da quella vulgata.

482. Marchetti, Italiano, *Stato civile e lineamenti della « Nencia da Barberino »*. In *Ae*, XXV (1951), pp. 415-34.

483. Messina, Michele, *Una nuova redazione della « Nencia da Barberino »*. In *It*, XXVIII (1951), pp. 174-80.

484. Santangelo, Giorgio, *« Zaccherella » nella « Nencia da Barberino »*. In *LN*, XIII (1952), pp. 3-5.

485. Chiari, Alberto, *Quisquilie nenciali*. In *LM*, IV (1953), pp. 329-32.

Si sofferma soprattutto sulla nuova serie di rispetti nenciali pubblicata dal Messina e accogliendo l'interpretazione di *zaccherella* ' nastro ' e poi ' ornamento femminile ' data dal Santangelo polemizza coi due perché entrambi convinti della paternità laurenziana.

→ N. 638. A. Perosa, *La Nencia dello Scala*.

MÈRULA, GIORGIO

→ N. 519. A Perosa, *Documenti di polemiche umanistiche*.

→ N. 520. S. Timpanaro, *Atlas cum compare gibbo*.

→ N. 521. M. Santoro, *La polemica Poliziano-Merula*.

MOCENIGO, TOMMASO

486. Baron, H., *The antiflorentine Discourses of the Doge Tommaso Mocenigo (1414-23): Their Date and Partial Forgery*. In *Sp*, XXVII (1952), pp. 323-42.

I tre discorsi antifiorentini del Mocenigo presentano molte interpolazioni: il B. cerca di individuare il nucleo originale fissato intorno al 1422.

MONTEFELTRO, FEDERICO DI

487. Perosa, Alessandro, rec. a *Testi Umanistici*: II. *Lettere di Stato e d'Arte di Federico di Montefeltro*. In *ASNSP*, XIX (1950), pp. 222-30.

→ N. 171. R. Cessi, *Per la storia della guerra di Ferrara*.

MOTTI E FACEZIE DEL PIOVANO ARLOTTO

488. *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di GIANFRANCO FOLENA. Ricciardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1953. In 8°, pagine XXXVIII-438.

NENCIA DA BARBERINO, v. MEDICI, LORENZO DE' e GIAMBULLARI, BERNARDO

NESI, GIOVANNI

→ N. 56. E. Garin, *Problemi di relig. e filos.* ecc.

NICCOLI, NICCOLÒ

→ N. 193. D. Thomas, *What is the origin of the Scrittura umanistica?*

NICCOLÒ DA LODI

489. CARETTA, ALESSANDRO, *L'Umanesimo lodigiano e fra Niccolò da Lodi*. In *ASLod*, LXX (1951), pp. 35-9.

ORLANDINI, PAOLO

490. GARIN, EUGENIO, *Paolo Orlandini poeta e teologo*. In *Rin*, I (1950), pp. 175-8.

Esamina gli scritti del noto discepolo del Ficino: soprattutto il libro « contro i vani profeti », confutazione degli scritti di Francesco da Meleto. La raccolta dei versi volgari è conservata nel cod. *Conv. Soppr.* G, 4, 826 della Naz. di Firenze: un suo poemetto filosofico sulle « anime separate da' corpi », di intonazione ficiniana, è, oltre che un notevole documento di imitazione dantesca nel '400, una testimonianza assai interessante per la storia della cultura fiorentina alla fine del secolo: e ci presenta il Ficino e il Savonarola assunti insieme nella gloria celeste.

ORSINI, ORSO DEGLI

→ N. 89. P. Pieri, *Il Rinasc. e la crisi milit. ital.*

PACIOLI, LUCA

→ N. 29. A. Guzzo, *Quattrocento.*

→ N. 427. P. Speziali, *L. da V. et la « Divina proportione » de L. P.*

PALMIERI, MATTEO

491. RAINALDI, LUCIANO, *Di una fonte comune della « Vita civile » di Matteo Palmieri e del « De educatione liberorum » di Maffeo Vegio*. In *GSLI*, CXXX (1953), pp. 495-507.

Il rapporto di derivazione del Palmieri dal Vegio, comunemente asserito finora, è insussistente perché fondato su un passo che i due umanisti derivavano da Aulo Gellio.

→ N. 56. E. Garin, *Problemi di relig. e filos.* ecc.

→ N. 110. E. Garin, *La fortuna dell'etica aristotelica nel '400.*

PELOTTI, ANTONIO

492. CORDIÉ, CARLO, *L'umanista Antonio Pelotti traduttore dell' « Amor fuggitivo » di Mosco*. In *RIL*, LXXXIII (1950), pp. 425-38.

PEROTTI, NICCOLÒ

493. Mercati, Giovanni, *Un codice del Perotti a S. Daniele del Friuli.* In *RSCI*, V (1951), p. 268.

PETRUCCI, GIANNANTONIO

494. Cocito, Luciana, *Un poeta del secolo XV.* Alessandria, Tip. Ferrari, Occella e C., 1953. In 8°, pp. 69.

Analisi a tratti pregevole del canzoniere del Conte di Policastro, che cerca di muovere dalle basi, ancora non sufficientemente illuminate, della singolare cultura e personalità morale del Petrucci. Il saggio è diviso in tre capitoli, *La personalità, La poesia, La lingua*, che è il più debole e non aggiunge nulla alle considerazioni esterne e grammaticali del Perito. La lingua e lo stile del Petrucci debbono essere ancora convenientemente analizzati.

PICCOLOMINI, ENEA SILVIO

495. Paparelli, Gioacchino, *Enea Silvio Piccolomini.* Bari, Laterza, 1950. In 8°, pp. 388. (« Biblioteca di cultura moderna » n. 481).

Importante per la prima attività letteraria del P. il cap. V, sul « poeta e cortigiano » (buone osservazioni sulla novella *De duobus amantibus* e sulla *Chrysis*); e poi vanno segnalati il cap. VIII sull'attività umanistica in Germania, il cap. XIV sulla cerchia umanistica che si raccolse intorno a Pio II e il XV sulla « crociata del latino ». Della complessa personalità del P. cerca di cogliere l'unità e lo svolgimento organico e graduale « nella perfetta coerenza e fedeltà, con la quale egli portò, vivendone fino allo spasimo, le intrinseche contraddizioni, il peso del suo destino di umanista » (p. 81).

Rec. G. De Blasi, in *GSLI*, CXXIX (1952), pp. 445-50.

496. Perosa, Alessandro, *La « Chrysis » di Enea Silvio Piccolomini.* In *ASNSP*, XIX (1950), pp. 63-7.

497. Gragg, F. A. e Gabel, L. C., *The Commentaries of Pius II.* In *Smith College Studies in History*, XXXV (1951), pp. 408-619.

498. Piccolomini, Enea Silvio, *Lettera a Maometto II*, a cura di G. Toffanin. Napoli, Pironti, 1953. In 8°, pp. LVII-193.

499. Toffanin, Giuseppe, *Su Enea Silvio Piccolomini.* In *Aus*, VIII (1953), pp. 89-93.

PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI

500. Valenziani, E., *Les incunables de Pic de la Mirandole. Contributions à une bibliographie.* In *Pensée humaniste et tradition chrétienne au XV^e et XVI^e siècles.* Paris 1950, pp. 333-8.

501. Giovanni Pico della Mirandola, *Concordiae comitis. Oratio de hominis dignitate.* Lexington, Ky., The Anvil Press, 1953.

Introdotta da un buon profilo biografico di P. O. Kristeller, questa edizione offre il testo latino del Garin accompagnato da un'accurata traduzione inglese di E. Livermore Forbes, già comparsa nel volume *The Renaissance Philosophy of Man* (cfr. n. 49 della presente bibl.).

502. Garin, Eugenio, *Lo spirito cristiano di Pico della Mirandola.* In *Pensée humaniste et tradition chrétienne au XV^e et XVI^e siècles.* Paris, 1950, pp. 169-84.

Illumina il tema della *pax philosophorum* e insiste sul senso cristiano della totalità e della dignità dell'uomo.

503. Garin, Eugenio, *Un buon libro sulla cabala.* In *GCFI*, XXXI (1952), pp. 383-4.

Segnala e riporta un brano di una interessante lettera inedita volgare del Pico a proposito della cabala e di Flavio Mitridate, conservata alla Naz. Parigi, coll. Rotschild, n. 252, autografi.

504. Garin, Eugenio, *Giovanni Pico della Mirandola.* In *Appr*, I (1952), n. 3, pp. 34-8.

505. Nardi, Bruno, *La mistica averroistica e Pico.* In *Umanesimo e Machiavellismo.* Padova, Liviana, 1949; pp. 55-74.

506. Montano, Rocco, *L'avventura di Pico.* In *De*, 1950, n. s., n. 5, pp. 46-62.

507. Breen, Quirinus, *Giovanni Pico della Mirandola on the Conflict of Philosophy and Rhetoric.* In *JHI*, XIII (1951), pp. 348-412.

Contiene in appendice la trad. della corrispondenza fra il Pico ed Ermolao Barbaro sulle relazioni tra filosofia e retorica.

508. Grant, W. Leonard, *Pico and « Malius ».* In *PQ*, XXXI (1952), pp. 95-6; XXXII (1953), pp. 223-4.

Nella prefazione al *De Ente et Uno* « Malius » va identificato col poeta Manilio (ma già il Garin nella sua ediz. *De hominis dignitate* ecc., Firenze 1942, p. 388, n. 1 aveva segnalato la fonte, Manilio, *Astron.* III, 39, emendando nel testo in *Manilius*: il che poi il Grant contesta, ché la maggior parte dei mss. noti al Poliziano, Ficino, Pico, Crinito, avrebbe avuto quella o simili storpiature).

509. Dagens, J., *Pic de la Mirandole et le spiritualité de Bérulle.* In *Pensée humaniste et tradition chrétienne au XV^e et XVI^e siècles.* Paris 1950, pp. 279-86.

Offre indicazioni sugli influssi della filosofia del Pico sullo svolgimento della personalità religiosa del cardinale De Berulle.

510. Breen, Q., *Melancthon Reply to Pico.* In *JHI*, XIII (1951), pp. 413-26.

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

→ N. 639. E. Garin, *Bernardo Torni.*

PIERO DELLA FRANCESCA

→ N. 29. A. Guzzo, *Quattrocento.*

Sul *De prospectiva pingendi* e il *De quinque corporibus regularibus.*

PIERO DI SER BONACCORSO

511. Pecchiai, Pio, *Il codice Caetani contenente « Il cammino di Dante » di ser Piero di ser Bonaccorso.* In *Ar*, XIX (1952), pp. 179-202.

Esamina il valore del codice Caetani 1198-1222 ritrovato una diecina di anni fa (mentre era risultato irreperibile a Giuseppe Bruschi quando nel « Propugnatore », IV, 1891, pubblicò il testo della interessante operetta del notaio fiorentino) e sicuramente autografo; e pubblica l'appendice di ser Piero e le varianti del codice rispetto all'altro autografo Riccard. 1122.

PIOVANO ARLOTTO, v. MOTTI E FACEZIE

PIZZICOLLI, CIRIACO DE'

512. Calderini, Aristide, *Ciriaco d'Ancona*. In *ADSPMar*, s. VII, v. VII (1952), pp. 1-21.

Buona rievocazione della figura dell'umanista e dei suoi viaggi, condotta su materiale di prima mano e anche inedito, nell'occasione del V centenario della morte.

PLATINA (BARTOLOMMEO SACCHI DETTO IL)

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

PLETONE, GIORGIO GEMISTO

513. Astruc, Charles, *Manuscrits parisiens de Gémiste Pléthon*. In *Scr*, V (1951), pp. 114-6.

514. Knös, B., *Gémiste Pléthon et son souvenir*. In *BAGB*, IX (1950), pp. 97-184.

POLENTON, SICCO

→ N. 223. A Zieger, *La tipografia... del Trentino.*

POLIDORO, VERGILIO

515. Hay, Denis, *Polydore Vergil: Renaissance Historian and Man of Letters*. Oxford, 1952.

Tratteggia la figura dell'umanista italiano vissuto alla corte dei Tudor, e dà l'edizione critica della *Anglica Historia*.

516. Perrat, Charles, *Les Humanistes amateurs de papyrus*. In *BECh*, CIX (1951), pp. 173-192.

A p. 173-4 si sofferma sull'importanza del *De inventoribus rerum* di Polidoro Vergilio (Venezia 1499) come prima testimonianza di un interesse umanistico per gli antichi papiri e materiali scrittòri.

POLIZIANO, ANGELO

517. A. Poliziano, *Epigrammi greci*. A cura di A. Ardizzoni. Firenze, La Nuova Italia, 1951. In 16°, pp. xvi-70.

518. A. Poliziano, *Tutte le poesie italiane*, a cura di G. R. Ceriello. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli (n. 423-5), 1952. In 24°, pp. 282.

519. Perosa, Alessandro, *Documenti di polemiche umanistiche*. In *Rin*, I (1950), pp. 178-82.

Illustra alcuni aspetti della polemica del Poliziano col Merula, sulla base del libro XI dell'epistolario latino del P. tutto relativo a quella polemica; e dà notizia di un codice contenente una copia del libello del Merula che si credeva del tutto perduto (è il ms. IV, F, 35 [e non 14], cfr. Iannelli, *Catalogus*, Napoli 1827, p. 197).

520. Timpanaro, Sebastiano, *Atlas cum compare gibbo*. In *Rin*, II (1951), pp. 311-8.

Si tratta di interpretazioni umanistiche (Calderini, Merula, Poliziano - *Miscell.* XXIII) di un epigramma di Marziale (VI, 77): episodio minore ma

significativo della filologia umanistica; mostra che l'interpretazione del Poliziano, errata, è filologicamente più consequenziaria, ché « egli partì dall'esigenza — che in lui era vivissima, e che fa di lui il primo filologo nel senso moderno della parola — di accertare prima di tutto quale fosse la lezione meglio attestata ».

521. SANTORO, MARIO, *La polemica Poliziano-Merula.* In *GIF*, V (1952), pp. 212-33.

Illustra l'invettiva inedita del Merula con le critiche ai *Miscellanea* del Poliziano, di cui al n. 519; conclude che questa polemica, senza avere l'importanza fondamentale di altre polemiche umanistiche (come quella col Cortese), riveste un notevole interesse culturale: « non si tratta solo di due uomini di statura assai diversa, ma, più largamente, di due momenti diversi della storia della cultura e della filologia dell'Umanesimo », dove il Poliziano « rappresenta metodi, esigenze, ideali, interessi enormemente progrediti nei confronti dell'altro ».

522. MOOREHEAD, ALAN, *Profiles: The Angel in May.* In *New Yorker*, XXVII (1951), n. 2, pp. 34-65.

523. MOMIGLIANO, ATTILIO, *Ritratto del Poliziano.* In *Belf*, V (1950), pp. 281-7.

524. TROMBADORE, GAETANO, *Poliziano.* In G. T., *Saggi critici.* Firenze, La Nuova Italia, 1950; pp. 81-114.

525. VALERI, DIEGO, *La poesia del Poliziano.* In *NA*, CDLV (1952), pp. 139-54.

526. BOCCOLARO, A. M., *Angelo Poliziano il poeta del bel canto.* Bologna, Cappelli, 1951. In 8°, pp. 57.

527. MACCHIONI JODI, R., *Il petrarchismo del Poliziano.* In *StP*, IV (1951), pp. 59-89.

528. PERNICONE, VINCENZO, *Sul testo delle « Stanze » del Poliziano.* In *GSLI*, CXXIX (1952), pp. 1-25.

529. FERRUOLO, ARNOLFO B., *A Trend in Renaissance Thought and Art: Poliziano's « Stanze per la giostra ».* In *RR*, XLIV (1953), pp. 246-256.

Buon contributo: cerca di interpretare le *Stanze* nel quadro della cultura e del gusto figurativo fiorentino del '400. Utilizza con finezza le definizioni platoneggianti, soprattutto ficiniane, della bellezza.

530. RUSSI, ANTONIO, *Un luogo delle « Stanze » e la poesia del Poliziano.* In *ASNSP*, XX (1951), pp. 123-139.

Si tratta dell'ottava 47 del I libro, il ritratto di Simonetta: « Ell'era assisa sopra la verdura - allegra... »: *allegra* sarebbe la ninfa e non l'erba. Molte osservazioni sparse sulla poesia del Poliziano e qualche divagazione non del tutto pertinente.

531. RUSSO, LUIGI, *L'« Orfeo » del Poliziano.* In *Belf*, VIII (1953), pp. 269-81.

532. NOVARO, M. B., *L'« Orphei Tragoedia » e la questione della sua attribuzione.* In *Scritti vari della Facoltà di Magistero della Università di Torino.* Torino, Gheroni, 1951; vol. II, pp. 209-261.

533. Hill Cotton, Juliana, *La « puella delicatior » e la vecchia cadaverosa del Poliziano.* In *GIF*, IV (1951), pp. 328-30.

534. Sapegno, Natalino, *Commento alle « Rime » del Poliziano.* Roma, Ed. Univ., 1950, pp. 334.

535. Semerano, Giovanni, *La lirica greca e latina del Poliziano: « Epigrammata ».* In *Conv*, XXIII (1951), pp. 234-58.

536. Pomilio, Mario, *Una fonte quattrocentesca dei « Sepolcri ».* In *De*, n. s., n. 5 (1953), pp. 51-8.

Acuta indagine che rintraccia nell'*Ambra* del Poliziano (che il Foscolo sicuramente conobbe attraverso il *Discorso storico-critico sull'Iliade* del Cesarotti) motivi sviluppati dal Foscolo nell'ultima parte dei *Sepolcri*, soprattutto nella raffigurazione di Omero « sacrum ... vatem »; e offre utili indicazioni sulla fortuna europea dell'Omero polizianesco.

537. Folena, Gianfranco, *Sulla tradizione dei « Detti piacevoli » attribuiti al Poliziano.* In *SFI*, XI (1953), pp. 431-48.

538. Altamura, Antonio, *Sul testo di una epistola del P. al Pontano.* In *GIF*, III (1950), pp. 82-3.

539. Santoro, Mario, *L'epistola grande del Poliziano a Pico su Piero de' Medici.* In *GIF*, III (1950), pp. 347-51.

540. Serafini, M., *Come lavorava il Poliziano.* In *GIF*, III (1950), pp. 337-46.

541. Hill Cotton, Juliana, *Iconografia di Angelo Poliziano.* In *Rin*, II (1951), pp. 261-92.

Si ricollega con informazione di prima mano alle erudite ricerche del Del Lungo stabilendo che « fra tutti i cosiddetti ritratti del Poliziano, i soli che sono autentici sono le medaglie dello Spinelli ed i due affreschi del Ghirlandaio ».

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*
→ N. 322. A Perosa, *Inediti di Andronico Callisto.*

PONTANO, GIOVANNI

542. Spitzer, Leo, *Zu Pontans Latinität.* In *RF*, LXIII (1951), pp. 61-71.

Osservazioni stilistiche capitali sulla latinità del Pontano. Lo S. si ferma sull'*Antonius* e sulla caratteristica alternanza di scene di tono satirico, didattico e lirico, e sul particolare colorito che vengono qui ad assumere i frammenti di poesia popolare nella trasposizione latina: per es. il *carmen evomium*, trasposizione di uno scongiuro popolaresco, del quale conserva il caratteristico ritmo ternario, in quel latino che il P. considerava « Nationalsprache », pienamente valevole per la totalità delle espressioni dello spirito moderno della lingua italiana. Lo S. sviluppa acutamente i felici rilievi di B. Soldati (*Improvvisatori, canterini e buffoni in un dialogo del Pontano*, in « Misc .... Mazzoni », I, 321 sgg.) su questa equivalenza di generi latino-volgare, fermandosi poi sulla allitterazione e sui diminutivi come mezzi stilistici. Egli mostra come anche un preteso « neologismo » quale *hirquitulus* fu attinto all'[h]ircitallus che si trova nella epitome di Festo di Paolo Diacono, un nuovo fondo lessicale raro che anche altrove il P. utilizzò: « L'umanista P. aveva del latino una immagine come di qualcosa di dato per sempre, ma che pure fosse chiamato ad esprimere la cangiante vita moderna, ... e queste parole rare sono poste sulla bocca di un contemporaneo napoletano come equivalenti della improvvisazione linguistica ».

543. Pepe, L., *Una nenia del Pontano e un carme di Ausonio.* In *GIF*, III (1950), pp. 82-3.

544. Mariotti, Scevola, *La « Philologia » del Petrarca.* In *Humanitas* (Coimbra), III (1950-1), pp. 191-206.

Contributo notevole alla storia della metrica e della filologia umanistica in rapporto alla commedia perduta del Petrarca; analizzando finemente la tecnica del senario comico degli umanisti (come già aveva fatto per la *Chrysis* del Piccolomini in *ASNSP*, s. II, XV, 1946, p. 122 sgg.), dopo cenni sul Bruni, sul Tortelli e sul Poliziano, si ferma in particolare sul Pontano dimostrando arbitrarie le correzioni ai senari comici della conclusione dell'*Antonius* proposte per ragioni metriche dal Terzaghi (*Attorno al Pontano*, in *ASNSP*, s. II, 1947, p. 208 sgg.): il Pontano « ammetteva la sostituibilità del giambo col trocheo e il pirrichio ».

545. Frezza, Mario, *Due dialoghi del Pontano e un libro del Saitta.* In *De*, n. s., n. 2 (1952), pp. 58-61.

A proposito del problema dell'immortalità dell'anima, particolarmente nell'*Actius*.

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*
→ N. 215. *Regesto della cancelleria aragonese di Napoli.*

PRIORI, VENTURINO DE'

546. Patetta, F., *Venturino de Prioribus umanista ligure.* Città del Vaticano (« Studi e Testi », n. 149) 1950. In 8°, pp. x-431.

Studio approfondito su una figura secondaria di umanista, in un ambiente di umanesimo provinciale.

PULCI, LUIGI

547. Fatini, Giuseppe, *Rassegna della bibliografia pulciana* (1811-1952). In *AATC*, XVII (1952), pp. 205-66.

Il F. che aveva già anticipato una parte di questa bibliografia (*L'Ulivo*, XXV, 1949, pp. 247-50; 334-8) offre un'ampia rassegna della critica pulciana, dal Ginguené e dalla critica romantica fino a noi, e di tutti gli studi biografici ed eruditi relativi al Pulci. Il lavoro è così ordinato: I. *Biografia* (1-16); II. *Opere minori* (1-37); III. *Il Morgante* (1-252).

548. Fatini, Giuseppe, *Per una nuova edizione del « Morgante »*, In *ASNSP*, XIX (1950), pp. 175-197; XX (1951), pp. 103-122.

549. Ageno, Franca, *Le tre redazioni del Morgante.* In *SFI*, IX (1951), pp. 5-37.

550. Ageno, Franca, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante.* In *GSLI*, CXXX (1953), pp. 508-13.

551. Fatini, Giuseppe, *Sul titolo del poema pulciano.* In *It*, XXVI (1949), pp. 48-56.

552. Wilkins, E. H., *On the Earliest Editions of the Morgante of L. Pulci.* In *PBSA*, XLV (1951), pp. 1-22.

Conclude che la più antica delle edizioni superstiti è la veneziana del 1482; che una edizione di 23 canti dev'essere stata stampata a Firenze prima del 1478.

553. Wilkins, E. H., *On the Dates of Composition of the Morgante of Luigi Pulci.* In *PMLA*, LXVI (1951), pp. 244-50.

554. Russo, Luigi, *La dissoluzione del mondo cavalleresco: il « Morgante » di Luigi Pulci*. In *Belf*, VII (1952), pp. 36-55.

Considera la personalità del Pulci come una sintesi di medievalismo e di spirito borghese, nella tradizione realistica che va dal Boccaccio al Machiavelli; nel Pulci ci sarebbe l'uomo del popolo che « recita l'ultima difesa dei suoi popolani alla presenza dei nuovi signori ». Si ferma soprattutto su Astarotte, considerato come il personaggio tipico della fantasia pulciana.

555. Savinio, Alberto, *Luigi Pulci*. In *Il Quattrocento*. Firenze, Sansoni, 1954; pp. 93-114.

556. Di Pino, Guido. *Novità del « Morgante »*. In Guido Di Pino, *Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi*, Firenze 1952; pp. 51-60.

557. Vallese, Giulio, *Il « Morgante » e l'antiumanesimo del Pulci*, In *It*, XXX (1953), pp. 81-5.

558. Bart, B., *Aspects of the Comic in Pulci and Rabelais*. In *MLQ*, XI (1950), pp. 156-63.

559. Boni, Marco, *Note sul « Morgante »*. In *Conv*, s. n., IV (1950), pp. 288-302.

Osservazioni testuali e interpretative sull'edizione del *Morgante* di G. Fatini (Torino, Utet, 1948).

560. Mariani, Gaetano, *Il Morgante e i cantari trecenteschi*. Firenze, Le Monnier, 1953. In 8°, pp. 102.

Rec. M. Aurigemma, in *NA*, LXXXVIII (1953), f. 1834, pp. 232-7.
G. Orioli, in *Id*, V (1953), p. 33.

561. Ageno, Franca, *Giusto « grande »*. In *LN*, XI (1950), pp. 49-50.

Chiarisce l'uso dell'aggettivo *giusto* ' grande ' nel *Morgante*.

562. Ageno, Franca, *Termini del linguaggio marinaresco nel Morgante* e *Ancora sui termini marinareschi nel Morgante*. In *LN*, XII (1951), pp. 39-43; XIV (1953), pp. 69-76.

Passa in rassegna una serie di termini marinareschi nel *Morgante* con frequenti riscontri dal *Cirifo*: conferma la familiarità del Pulci con la terminologia tecnica marinaresca.

563. Meriano, Carlo Ernesto, *I due bestiari del Morgante*. In *LN*, XIII (1952), pp. 2-3.

→ N. 344. G. Folena, *Sonetti e vocaboli milan. di B. Dei.*

PULCI, LUCA E LUIGI

564. Marchetti, Italiano, *Collaborazione di poeti in un poema quattrocentesco*. In *LI*, V (1953), pp. 105-20.

Riesamina ampiamente la questione della collaborazione fra Luca e Luigi Pulci al *Cirifo Calvaneo* e accetta le conclusioni di Enrico Proto [in « Rass. crit. della lett. ital. », VI (1901), 236 sgg.] che recensendo il volume di Laura Mattioli, *Luigi Pulci e il Cirifo Calvaneo*, Padova 1900 [cfr. anche *GSLI* XXXVIII, 225] ne limitò le affermazioni: Luigi avrebbe soltanto « provveduto a correggere e rimaneggiare l'opera lasciata incompiuta dal fratello, per poi proseguirla », interrotto dalla morte nella composizione della quinta parte che sembra opera interamente originale di Luigi.

La questione resta aperta e va ripresa su nuove basi, insieme con l'edizione del testo, applicando i risultati della rinnovata critica stilistica e filologia testuale.

RAIMONDI, COSIMO

565. GARIN, EUGENIO, *La « Defensio Epicuri » di Cosma Raimondi.* In *Rin*, I (1950), pp. 100-1.

Segnala un nuovo ms. dell'operetta (pubblicata da G. Santini su un codice lucchese), il miscell. Laur.-Ashb. 267, di mano di Paolo Andrea del Bene: si trova qui unita all'*Isagogicon moralis philosophiae ad Galeotum* di L. Bruni.

RINUCCINI, ALAMANNO

566. A. RINUCCINI, *Lettere ed Orazioni*, a cura di VITO R. GIUSTINIANI. Firenze, Olschki, 1953. In 8°, pp. LIII-264.

Sono qui raccolte lettere private e d'ufficio, dedicatorie, orazioni politiche e civili, prediche e lettere e orazioni scritte per conto altrui: restano esclusi il *Dialogus de libertate*, alla cui edizione per la collana « Thesaurus mundi » attende F. Adorno, i complementi di Alamanno ai *Ricordi storici* del padre e le traduzioni latine di Plutarco. Nella crisi dell'umanesimo civile fiorentino il Rinuccini è figura di grande rilievo. Per la massima parte dei testi è adoperato il cod. 332 della Classense di Ravenna, la raccolta più ampia e in molti casi unica di scritti rinucciniani: per alcuni scritti soccorre l'autografo del Rinuccini che rappresenterebbe una redazione primitiva mentre un gruppo di codici (le cosiddette « vulgate ») in qualche caso presenterebbe uno stadio intermedio del testo. L'apparato critico permette perciò di seguire talora il movimento del testo: ma resta soprattutto difficile stabilire cosa nei codici della « vulgata » rappresenti intervento d'autore e cosa rimaneggiamento nell'archetipo della famiglia.

567. ALAMANNUS RINUCCINI, *Dialogus de libertate.* Santiago de Chile, Editorial Losada, 1952. In 8°, pp. 216.

Questa ed., a cura di FRANCESCO ADORNO, è introdotta da un ampio saggio sul R., tradotto in spagnolo col titolo *El humanismo socrático en la Florencia del siglo XV*: il testo latino, che non ha potuto avere le ultime cure dall'editore, è accompagnato da trad. spagnola.

568. ADORNO, FRANCESCO, *La crisi dell'Umanesimo civile fiorentino da Alamanno Rinuccini al Machiavelli.* In *RCSE*, VII (1952), pp. 19-40.

Indica nel *De libertate*, scritto dal Rinuccini nel 1479 (l'anno seguente alla congiura dei Pazzi) il passaggio dall'umanesimo « socratico » a quello « platonico »: al di là del suo carattere antimediceo, quell'opera « segna i limiti d'una certa concezione di vita, valida finché resti in atto la *potestas agendi*, ma oratoria e banale quando davvero non possa tradursi in azione concreta e feconda ». E le crisi dell'umanesimo civile (secondo quanto ha già indicato il Garin) si ha quando « l'uomo non è più *centro* in quanto azione, in quanto si realizza nel concreto operare ed attuare la *humana societas*, ma in quanto la sua mente può elevarsi ai supremi valori ». L'A. fa acute osservazioni sul *De libertate* anche nei riguardi della forma letteraria e della struttura del dialogo.

ROCCABONELLA, NICOLÒ

569. MINIO, MICHELANGELO, *Il quattrocentesco codice « Rinio » integralmente rivendicato al medico Nicolò Roccabonella.* In *AIV*, CXV (1952-3), pp. 49-64.

Rivendica la paternità del *Liber de simplicibus*, finora erroneamente attribuito al medico Benedetto Rinio che fu soltanto il possessore del famoso codice, fonte scientifica e linguistica di primaria importanza, al medico di Conegliano Niccolò Roccabonella (1386-1459).

ROSSI, ROBERTO DE'

570. MANETTI, ALDO, *Roberto de' Rossi*. In *Rin.*, II (1951), pp. 33-55.

Raccoglie alcune testimonianze sulla fama e l'attività di questo umanista poco noto: e pubblica alcune liriche volgari inedite. Molto interessanti per la cultura del primo '400 fiorentino la canzone morale di ser Domenico da Prato, *Soletto con pensier spesso in selvagge*, inviata all'umanista, e quella responsiva di Roberto de' Rossi, *Donne più che 'l sol belle, accorte e sagge*, nonché due sonetti scambiati fra i due, il tutto contenuto nel cod. Laur. XLI, 31; infine un sonetto di Malatesta dei Malatesti da Pesaro (dal quale si ricava che R. de' R. godeva buona fama come poeta volgare) e un sonetto di risposta dell'umanista, contenuti nel cod. II, IV, 250 della Naz. di Firenze. Chiudono la raccolta un epigramma latino dal Ricc. 1133; versi di chiusura e lettera dedicatoria della traduzione degli *Analytica posteriora*; e un *Sermo ... super detractatione Rhethorice*, giunto nella copia scorrettissima del ms. II, IV, 311 della Naz. di Firenze, un importante zibaldone di esercizi umanistici. Scritto in latino infarcito di volgarismi (p. es. dantismi come *sue vite pilegium consumunt*: e si veda la citazione volgare di versi della *Commedia*) esso offre un quadro del gusto e della cultura piuttosto arretrata e trecentesca di questo umanista.

→ N. 365. C. Vasoli, *Polemiche occamiste*.

SALUTATI, COLUCCIO

571. COLUCCIO SALUTATI, *De laboribus Herculis*, a cura di B. L. ULLMANN. Zürich, *in aedibus « Thesauri mundi »*, 1951. Voll. 2, in 16°, pp. XIV-660.

Rec. R. Weiss, in *EHR*, LXVIII (1953), pp. 135-6.
T. Gregory, in *RassFil*, I (1952), pp. 357-8.
G. B. Pighi, in *Conv*, n. s. I (1952), pp. 92-94.

572. CINQUINO, J., *Coluccio Salutati Defender of Poetry*. In *It*, XXVI (1949), pp. 131-5.

573. SCIACCA, GIUSEPPE MARIA, *Il valore della storia nel pensiero di Coluccio Salutati*. In *AUP*, I (1950), pp. 251-66.

574. SCIACCA, G. M., *L'idea della morte fondamento della vita attiva nel pensiero di C. Salutati*. Roma 1950 (estr. da *Rassegna di Scienze filosofiche*, II, 1949).

575. SCIACCA, GIUSEPPE MARIA, *L'uomo e la società nella concezione di Coluccio Salutati*. In *Umanesimo e scienza politica*. Milano, Marzorati, 1951, pp. 369-88.

576. CESARINI SFORZA, VIDAR, *Osservazioni sul « De nobilitate legum » di Coluccio Salutati*. In *Umanesimo e scienza politica*. Milano, Marzorati, 1951, pp. 69-73.

577. VITTORINI, DOMENICO, *Salutati's Letters to the Archebishop of Canterbury*. In *MLJ*, XXXVI (1952), pp. 373-7.

578. GARIN, EUGENIO, *Un codice ciceroniano del Salutati*. In *Rin*, I (1950), pp. 99-100.

Si tratta del Magliab. XXIX, 199 (contenente anche il framm. di vers. dal *Timeo*), che fu del S. e forse in parte è autografo: importante riscontro per le citazioni ciceroniane negli scritti del Salutati.

579. GARIN, EUGENIO, *A proposito del terzo Mitografo Vaticano*. In *Rin* II (1951), pp. 319-20.

Nel *De Laboribus Herculis* il Salutati (come il Petrarca, il Boccaccio e gli altri umanisti) si servì copiosamente della importante silloge mitografica dovuta con ogni probabilità, secondo i risultati della Rathbone, a un « magister Albericus Londoniensis » (fine sec. XII).

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*.

→ N. 60. E. Garin, *Le favole antiche*.

→ N. 73. A. Buck, *Das Problem des christlichen Humanismus*.

SANNAZARO, IACOPO

580. IACOPO SANNAZZARO, *Opere di I. S. con saggi dell'« Hypnerotomachia Poliphili »* di *Francesco Colonna e del « Peregrino » di Iacopo Caviceo*. A cura di ENRICO CARRARA. Torino, U.T.E.T., 1952. In 8°, pp. 467. (« Classici italiani », vol. XXV).

581. MAURO, ALFREDO, *Le prime edizioni dell'Arcadia del Sannazzaro*. In *GIF*, II (1951), pp. 341-51.

582. FOLENA, GIANFRANCO, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'« Arcadia » di I. Sannazzaro*. Con una premessa di B. Migliorini. Firenze, Olschki, 1952. In 8°, pp. XII-188 (« Biblioteca dell'« Archivum Romanicum », s. II: Linguistica, vol. 26°).

Rec. D. De Robertis, in *Rin*, III (1952), pp. 349-56.
L. Caretti, in *Appr*, I (1952), n. 1, p. 95.
I. Baldelli, in *Conv*, XXIV (1952), pp. 474-6.
T. Bolelli, in *Rass*, LVII (1953), pp. 166-70.
K. Huber, in *VR*, XIII (1953), pp. 174-5.

583. CHIAPPELLI, FREDI, *Sul linguaggio del Sannazaro*. In *VR*, XIII (1953), pp. 40-50.

Fini osservazioni in margine al volume precedente, particolarmente sui rapporti fra la sintassi dell'*Arcadia* e quella del Boccaccio.

584. ALTAMURA, ANTONIO, *Iacopo Sannazaro*. Con appendici di documenti e testi inediti. Napoli, S. Viti, 1951. In 16°, pp. XII-185. (« Studi e testi umanistici pubblicati da A. Altamura », s. I: Studi di lett. ital., vol. 1).

585. ALTAMURA, A. e CALISTI G., [sull'ed. del *De partu Virginis*], In *GSLI*, CXXVII (1950), pp. 123-6.

Si tratta di una risposta polemica dell'A. alla recensione assai sfavorevole della Calisti (in *GSLI*, CXXVI, pp. 312-7) che replica precisando i suoi argomenti.

586. WELLINGTON, MARIE Z., *Sannazaro's Influence on the Spanish Pastoral Novel*. In *Northwestern Univ. Summaries of Doctoral Diss.*, XIX (1952), pp. 79-83.

587. FUCILLA, JOSEPH G., *Gil Polo y Sannazaro*. In *BICC*, I (1949), pp. 284-92.

588. FUCILLA, JOSEPH G., *Notes on Ariosto and Sannazaro*. In *Studies and Notes (Literary and Historical)*. Napoli, Istit. Edit. del Mezzogiorno, 1953. In 16°, pp. 419; pp. 139-144.

589. Fucilla, Joseph G., *The Cave of Montesinos*. In *It*, XXIX (1952), pp. 170-4.

Rileva nel noto episodio del *Don Quijote* tracce del Sannazaro e dell'Ariosto.

590. Fucilla, Joseph G., *Echi del Sannazaro e del Tasso nel « Don Chisciotte »*. In *Tes*, II (1950), pp. 50-2.

→ N. 151. M. I. Gerhardt, *Essai d'analyse littér. de la Pastorale* ecc.

SANUDO, MARINO

591. Brunetti, Mario, *Banche e banchieri veneziani nei « Diari » di Marin Sanudo*. In *Studi in onore di Gino Luzzatto*. Milano 1950; vol. II, pp. 26-47.

Fondandosi sulle vivacissime testimonianze del Sanudo e in parte del Priuli nei loro *Diarii*, traccia un quadro della vita economica veneziana nello scorcio del '400 e nel primo '500.

SAVONAROLA, GIROLAMO

592. Giovannozzi, Lucia, *Contributo alla bibliografia delle opere del Savonarola: edizioni dei secc. XV e XVI*, prefazione di Roberto Ridolfi. Firenze, Tip. Giuntina, 1953. In 8°, pp. 176, con XXIX tavole.

Comprende 310 numeri (di cui 272 riferiti ad esemplari conservati in biblioteche fiorentine): particolarmente interessante, come documento delle incidenze savonaroliane sul gusto figurativo (p. es. il tema della morte), l'ampio corredo di riproduzioni di illustrazioni cavate dai testi savonaroliani.

593. Santoro, Caterina, *Mostra savonaroliana alla Biblioteca Trivulziana*, catalogo. In *La Martinella di Milano*, VI (1952), pp. 32.

594. Capra, L., *Edizioni Savonaroliane della Biblioteca Comunale Ariostea*. Ferrara, Ind. graf., 1952. In 4°, pp. XI-131.

595. Ridolfi, Roberto, *Vita di Girolamo Savonarola*. Roma, Belardetti, 1952. Voll. 2, in 8°, di pp. VIII-407 e 306.

Vuol essere una nuda biografia, sulla base di rigorose ricerche che integrano pienamente quelle dello Schnitzer: ma offre in realtà una ricostruzione di tutta la personalità savonaroliana (quindi anche della dottrina del frate ferrarese) vista con severa simpatia di storico. senza gli eccessi della storiografia piagnona, della quale il R. è pur l'erede. Quanto alla valutazione letteraria, essa sembra talora un po' eccessiva, come quando si dice che nelle prediche il S. fu « vero poeta » (I, 231): ma giustamente il R. insiste nel considerare la predica come l'espressione più naturale e congeniale di lui, secondo le sue parole: « Quando non predico, non posso vivere ». L'opera ha sollevato riserve negli ambienti cattolici (cfr. F. Robotti in *Osserv. Rom.*, 18 luglio 1952) e il R. ha precisato il suo punto di vista in *Ecclesia*, 1952, IX.

Rec. P. Carli, in *B*, LV (1953), pp. 81-4.
P. Paschini, in *RSCI*, VII (1953), pp. 111-4.
M. Lupo Gentile, in *ASI*, CX (1952), pp. 317-9.

596. Ferrara, Mario, *Savonarola*: I. *Prediche e scritti commentati e collegati da un racconto biografico*. II. *L'influenza del Savonarola sulla letteratura e sull'arte del '400*. Firenze, Leo S. Olschki, 1952. Voll. 2, in 8°, pp. XXIV-451 e 247.

Vasta rielaborazione della fortunata antologia savonaroliana (Hoepli 1930), offre una ricostruzione psicologica della personalità del frate dettata

da « integrale consenso » e frutto di lungo lavoro: ricchissima di dati nuovi e inediti (soprattutto sulla fortuna del Savonarola) e di una preziosa e compiuta rassegna bibliografica.

Rec. M. Messina, in *B*, LV (1953), pp. 78-80.
R. Manselli, in *RSI*, LXV (1953), pp. 444-6.

597. G. Savonarola, *Poesie*. Milano, ed. Scheiwiller, *All'insegna della baita van Gogh*, 1952. In 32°, pp. 38.

598. Goff, F. R., *The Four Florentine Editions of Savonarolas Predica dell'arte del ben morire*. In *NC*, 1950, pp. 286-301.

599. Farneti, Ireneo, *Una scoperta nel campo degli studi savonaroliani?* In *AASF*, XXVIII (1951), pp. 29-72.

Attraverso un raffronto fra le due prime edizioni veneziane, quelle di Aurelio Pincio (1534) e di L. A. Giunta (1542), con la terza edizione curata dal medico tedesco-magiaro Jessenius (Wittemberga 1596) mostra che questa ultima è un rifacimento dovuto al curatore.

600. Ridolfi, Roberto, *Sulla data di un'edizione di Bartolomeo de' Libri: Il « Sunto e registro » del quaresimale savonaroliano del 1496*. In *B*, LII (1950), pp. 38-40.

601. Ridolfi, Roberto, *Le predicazioni savonaroliane sull'Arca e le edizioni del 1536*. In *B*, LII (1950), pp. 17-37.

Offre elementi importanti anche per lo studio della elaborazione letteraria delle prediche: in appendice sono pubblicati a raffronto lo schema originale latino della predica II su Aggeo, secondo l'edizione del 1536, e il testo volgare.

602. Butterworth, Charles C., *Savonarola Expositions on the 51st and 31st Psalms*. In *Libr.*, VI (1952), pp. 162-70.

603. *Nel V centenario di Girolamo Savonarola*. In *B*, LV (1953), pp. 1-84.

Il fascicolo contiene i seguenti contributi: Roberto Ridolfi, *Il quinto centenario della nascita di G. S.*, p. 1; Rudolf Blum, *Un inedito documento savonaroliano*, p. 8; Lamberto Donati, *Di una figura savonaroliana*, p. 10; Innocenzo Taurisano O. P., *Fra G. S.*, p. 14; Achille de Rubertis, *La censura delle opere di fra G. S.*, p. 54; Giannetto Avanzi, *Le bibliografie savonaroliane*, p. 59.

604. Praticò, Giovanni, *Spigolature Savonaroliane nell'Archivio di Mantova*. In *ASI*, CX (1952-3), pp. 216-35.

Si tratta per lo più di dispacci degli inviati mantovani a Firenze e altrove, relativi agli ultimi anni del frate e alla politica del Borgia, generalmente avversi al Savonarola.

605. Journet, Ch., *Alexandre VI et Savonarole*. In *NV*, XXVII (1952), pp. 127-38.

606. Accademia d'Oropa. *Alessandro VI e Savonarola* (Brevi e lettere). Torino, I.T.E.R, 1950. In 8°, pp. 245.

Traduzione italiana, talora manchevole, dei documenti relativi al contrasto tra il Savonarola e Alessandro VI: i dieci brevi papali e le cinque lettere di autodifesa scritte dal S. al Papa. Tutti i documenti, disposti qui in ordine cronologico, sono compresi fra il 21 luglio 1495 e l'11 maggio 1498. Un'appendice illustra i motivi giuridico-politici e teologici del contrasto.

Rec. in *RSCI*, V (1951), pp. 110-1: sfavorevole.
G. Valentini, in *Letture*, VI (1951), pp. 142-3.
P. C. Pera, in *Vita Sociale*, VIII (1951), pp. 292-3.
R. Spiazzi, in *Vita e pensiero*, XXXIV (1951), pp. 125-30.

607. Ferrara, Mario, *Girolamo Savonarola*. Ferrara, Tip. Industrie grafiche, 1953. In 8°, pp. 51.

608. Belvederi, Raffaele, *Jérome Savonarola*. Milano, L. Trevisini, 1953. In 8°, pp. 16.

609. Dore, Giampietro, *Savonarola*. Roma, Studium, 1952. In 16°, pp. 144.

610. Cagna, Nuccia, *Gerolamo Savonarola*. Torino, S.E.I., 1950. In 8°, pp. xii-256.

Biografia di tipo divulgativo e agiografico.

611. Garin, Eugenio, *Girolamo Savonarola zu seinem fünfhundersten Geburtstag am 21 September*. In *SchM*, XXXII (1952), pp. 359-66.

612. Garin, Eugenio, *Il centenario del Savonarola*. In *GCFI*, XXXII (1953), pp. 413-6.

Importante rassegna: notevole soprattutto per le preziose informazioni la parte relativa a Giovanni Caroli e all'influsso che il domenicano di S. Maria Novella esercitò su quello di S. Marco.

613. Garin, Eugenio, *Girolamo Savonarola*. In *Il Quattrocento*. Firenze, Sansoni, 1954, pp. 115-138.

614. Prete, Serafino, *Savonarola apologista: il « Triumphus Crucis »*. In *SPic*, XXI (1952), pp. 1-51.

615. Girardi, Enzo Noè, *L'Apologetico del Savonarola e il problema d'una poesia cristiana*. In *RFN*, XLIV (1952), pp. 412-31.

La poetica antiumanistica del Savonarola espressa nell'importante trattatello *In poëticen apologeticus*, è ispirata, piuttosto che a un compromesso di tipo veriniano (sostituzione di un contenuto cristiano a un contenuto pagano), alle dottrine tomistiche, con accentuazione degli aspetti pratici ed educativi: e il « parlare » visibile, e comunicativo in cerchie più larghe e umili, della pittura ha la palma sulla poesia.

616. Varese, Claudio, *Problemi savonaroliani*. In *Rass*, LVII (1953), pp. 319-23.

Rassegna di recenti studi savonaroliani, che muove da riserve alle opere del Ridolfi e del Ferrara: « sia perché la preoccupazione biografica finisce per isolare troppo il protagonista dal suo ambiente », sia perchè la interpretazione religiosa vi avrebbe « fatto dimenticare e sottovalutare l'*animus* politico ».

617. Elia, R. *La politica del Savonarola*. In *Sap*, V (1952), pp. 257-76.

618. Farneti, Ireneo, *Genesi e formazione del pensiero politico di Girolamo Savonarola*. In *AASF*, XXVII (1950), pp. 207-327.

619. Marks, L. K., *Savonarola the unarmed Prophet*. In *History today*, II (1952), pp. 512-9.

620. WHITFIELD, J. H., *Savonarola and the Purpose of « The Prince »*, in *MLR*, XLIV (1949), pp. 44-59.

Contributo assai importante, nel quale sono segnalati influssi di pensiero e anche formali del S. sul Machiavelli, particolarmente attraverso il *Trattato circa il governo e il reggimento della città di Firenze* (di cui si confronti p. es. il cap. III, 3 col *Principe*, XXI).

621. SCALTRITI, GIACINTO, *Machiavelli e Savonarola. Sintesi storica.* In *Vita sociale*, VII (1950), pp. 169-72.

Parallelo puramente celebrativo, con interpretazione assai sfocata del Machiavelli.

622. SEMENTOVSKY-KURILO, NIKOLAUS, *Savonarola: Revolutionär, Ketzer oder Prophet?* Olten, Walter, 1950.

Rec. C. Casella, in *Letture*, VI (1951), pp. 143-4.

623. LE COMTE, EDWARD S., *« That two-handed engine » and Savonarola.* In *SP*, XLVII (1950), pp. 589-606.

Milton avrebbe avuto come fonte il Savonarola nel *Lycidas* 130-1.

624. CHASTEL, ANDRÉ, *L'Apocalypse en 1500: la fresque de l'Antéchrist à la chapelle Saint-Brice d'Orvieto.* In *BHR*, XIV (1952), pp. 124-140.

Nell'affresco dell'Anticristo del duomo d'Orvieto Luca Signorelli non sarebbe assolutamente stato influenzato dalla predicazione e dalle figurazioni apocalittiche del Savonarola.

625. DONNA D'OLDERICO, GIOVANNI, *Massimo D'Azeglio e Girolamo Savonarola (Variazioni sul Risorgimento italiano)*. In *MDom*, LXVII (1950), pp. 201-10.

Esamina rapidamente la fortuna del Savonarola nel Risorgimento, fermandosi particolarmente sul ritratto del frate nel *Niccolò de' Lapi*.

SAVONAROLA, MICHELE

626. MICHELE SAVONAROLA, *Il trattato ginecologico-pediatrico in volgare* (Ad mulieres Ferrarienses de regimine pregnantium et noviter natorum usque ad septennium). Edito da LUIGI BELLONI. Milano, Tip. Stucchi, 1952. In 8°, pp. XXXV-207.

L'ed. è condotta sui mss. Vat. Reg. Lat. 1142 e Marc. ital. III, 30: l'opera interessa non solo la storia della scienza, ma anche quella del costume e del folklore, oltre a costituire una vivace e interessante fonte linguistica.

627. MICHELE SAVONAROLA, *I trattati in volgare della peste e dell'acqua ardente* (Ad civitatem Ferarie de preservatione a peste et eius cura. Al divino Leonello Marchese estensse libreto de aqua ardente). Editi da LUIGI BELLONI. Milano, Tip. *Igis*, 1953. In 8° fig., pp. 107.

Prima edizione del trattato della peste (dal cod. Marc.-ital. III, 1 e cod. Bertol. 102) e della redazione in volgare ferrarese del *Libellus de aqua ardenti* (dal cod. Casanat. 1232), assai importante anche come testimonianza linguistica.

SCALA, BARTOLOMMEO

628. PEROSA, ALESSANDRO, *La Nencia dello Scala.* In *Rin*, II (1951), pp. 459-60.

Fondandosi sul Magl. VII, 1025 corregge alcuni errori dell'ed. di Federico Patetta proponendo nuove interpretazioni.

SCARLATTI, FILIPPO

629. Ferrara, Mario, *Il codice Venturi Ginori di rime antiche (descrizione, notizie, indice dei capoversi e dei nomi)*. In *B*, LII (1950), pp. 41-102.

Offre per la prima volta la tavola dell'importante manoscritto conservato nella bibl. privata del marchese Venturi Ginori e segnato *N. 3. Rime varie*: silloge quattrocentesca di poesia soprattutto giocosa, dovuta in parte a Filippo Scarlatti che trascrisse qui di sua mano poesie proprie e altrui.

SERAFINO AQUILANO

630. Croce, Benedetto, *Serafino Aquilano*. In *QC*, VI (1950), n. XVII-XVIII, pp. 42-5.

631. Françon, Marcel, *Note sur Jean Lemaire de Belges et Seraphino dall'Aquila*. In *It*, XXVIII (1950), pp. 19-22.

→ N. 648. J. G. Fucilla, *Bricciche ariostesche*.

SILVESTRI, DOMENICO

632. Ricci, Pier Giorgio, *Per una monografia su Domenico Silvestri*. In *ASNSP*, XIX (1950), pp. 13-24.

Rimaste incompiute le ricerche del Novati, che aveva promesso una biografia sull'importante personaggio, limitate quelle di E. Levi a brevi e saltuari cenni nella biografia di Adriano de' Rossi, molti punti oscuri rimanevano intorno al Silvestri che anche V. Rossi confuse nel *Quattrocento* con ser Domenico di Andrea da Prato. Il R. pubblica qui il materiale da lui raccolto all'Arch. di Stato di Firenze in servizio della biografia del S. (nato intorno al 1335 la sua attività continua oltre il primo decennio del '400) e lo fa seguire da un elenco delle opere: quelle volgari comprendono un solo sonetto e il volgarizzamento delle *Invective contra medicum* del Petrarca, assegnato al S. dal cod. II, III, 402 della Naz. di Firenze e contenuto anonimo nel Laur. XC sup., 63. Su questi due mss. è fondata l'edizione del volgarizzamento preparata dallo stesso Ricci (Storia e Letteratura, Roma 1950).

633. Weiss, Robert, *Note per una monografia su Domenico Silvestri*. In *ASNSP*, XIX (1950), pp. 199-201.

Esamina il cod. Bodl. 558 della *Bodleiana* di Oxford contenente una importante silloge di scritti del Petrarca e del Boccaccio, di mano del S.

SPIRITO, LORENZO

634. Baldelli, Ignazio, *Correzioni cinquecentesche ai versi di Lorenzo Spirito*. In *SFI*, IX (1951), pp. 39-122.

Penetrante esame linguistico delle correzioni che una mano cinquecentesca (del 1526) appose sul ms. autografo del canzoniere petrarchesco del perugino Lorenzo Spirito Gualtieri (cod. della bibl. Augusta di Perugia n. H, 64) conservato in diversa stesura egualmente autografa nel cod. 232 della Classense di Ravenna.

635. Baldelli, Ignazio, *Un annale decemvirale scritto da un poeta*. In *Perusia*, Febbr.-Marzo 1950, pp. 9-10.

Dà un elenco degli scritti autografi di Lorenzo Spirito e si ferma brevemente sull'*Annale decemvirale* (nov.-dic. 1485) conservato nell'Arch. di St. di Perugia.

TANAGLIA, MICHELANGELO

636. Michelangelo Tanaglia, *De agricultura*, testo inedito del secolo XV pubblicato e illustrato da Aurelio Roncaglia con

introduzione di Tammaro De Marinis (« Collezione di opere inedite o rare pubblicate a cura della Commissione per i Testi di Lingua, Nuova Serie »). Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1953. In 8°, pp. xxii-180.

Il poemetto didascalico del fiorentino Michelangelo Tanaglia, o meglio Tanagli, compiuto intorno al 1483 e dedicato ad Alfonso d'Aragona, ha interesse esclusivamente culturale e linguistico. L'edizione del R., fondata su un ms. ritrovato a Valencia dal De Marinis, è accuratissima e rispetta scrupolosamente ogni particolarità linguistica. Fonti dirette del Tanaglia sono i rustici latini, soprattutto Columella, ma anche volgarizzamenti trecenteschi come quello del *Palladio*. L'utile spoglio linguistico definisce bene il carattere discordante e composito di questa lingua che si dibatte fra gli estremi della pedanteria latineggiante e del volgarismo più crudo, senza trovare un equilibrio: la sintassi mostra nel T. l'assenza di ogni capacità costruttiva, come anche nel lessico la spinta tecnica e realistica e la genuinità terminologica sono in continuo contrasto col riecheggiamento passivo della fonte.

TEBALDEO, ANTONIO

637. Redig de Campos, Deoclecio, *Dei ritratti di Antonio Tebaldeo e di altri nel « Parnaso » di Raffaello*. In *ASRSP*, LXXV (1952), pp. 51-8.

Si tratta soprattutto dei ritratti del Tebaldeo e del Sannazaro (buone riproduzioni e raffronti iconografici): a p. 57 n. una poesia latina semi-inedita dal Vat. lat. 3389 autografo del Tebaldeo.

638. Fucilla, Joseph G., *Bricciche ariostesche*. In *Studies and Notes*, Napoli 1953, pp. 145-149.

Segnala minimi rapporti dell'Ariosto col Tebaldeo, Serafino Aquilano e Francesco Cei.

TORNI, BERNARDO

639. Garin, Eugenio, *Bernardo Torni*. In *GCFI*, XXX (1951), p. 517; XXXI (1952), pp. 523-4.

Segnala le testimonianze della fama e dell'opera scientifica del T. contenute nel ms. Naz. Fir., *Conv.* D, 2, 502, e pubblica una lettera importante del Pico a fra Gargano (30 sett. 1489).

→ N. 657. E. Garin, *Scritti del Vernia e di Bernardo Torni*.

TORTELLI, GIOVANNI

640. Sanford, Eva, *Giovanni Tortelli's Commentary on Juvenal*. In *TPAPA*, LXXXVII (1953), pp. 207-18.

TRAVERSAGNI, LORENZO GUGLIELMO

641. Ruysschaert, José, *Les manuscrits autographes de deux oeuvres de Lorenzo Guglielmo Traversagni imprimées chez Caxton*. In *BJR*, XXXVI (1953), pp. 191-7.

Si tratta del frate francescano savonese L. G. Traversagni (1425-1503) che fu noto umanista e professore a Cambridge dal 1476 al 1482, e poi a Londra. Il ms. Vaticano lat. 11441 contiene fra l'altro il testo autografo della *Nova Rethorica* composta in Inghilterra e pubbl. poi dal Caxton sopra l'autografo (importanti osservazioni sulla tecnica di composizione tipografica); inoltre un quinterno contiene la *Epitome*, pure autografa.

642. Ruysschaert, José, *Lorenzo Guglielmo Traversagni de Savone (1425-1503), un humaniste franciscain oublié.* In *AFH*, XLVI (1953), pp. 195-210.

Dotto contributo, frutto di pazienti ricerche che hanno permesso al R. di ricostruire pienamente la biografia e di illustrare compiutamente l'opera, per molti versi non trascurabile, dell'umanista savonese.

TRAVERSARI, AMBROGIO

643. Mioni, E., *Le « Vitae Patrum » nella traduzione di Ambrogio Traversari.* In *Ae*, XXIV (1950), pp. 319-31.

URCEO, ANTONIO

644. Raimondi, Ezio, *Codro e l'Umanesimo a Bologna.* Bologna, Zuffi, 1950. In 8°, pp. 334.

Dopo il lavoro del Malagola (1878) non erano comparsi studi d'assieme sulla figura dell'estroso umanista: il R. offre un ricco quadro, con qualche eccessiva coloritura, dell'ambiente umanistico di Bologna nelle sue figure più notevoli e insieme cerca di ricostruire dall'interno la personalità di Antonio Urceo; buone osservazioni sulla poesia e sulla poetica di Codro, mentre gli aspetti filologici e filosofici sono un po' in ombra.

VALGULIO, CARLO

645. Daly, Lloyd W., *Charolus Valgulius' Latin Version of Arrian's Anabasis.* In *LChr*, XVII (1951, pp. 83-9.

Il Valgulio, che fu segretario di Cesare Borgia dopo il 1493, ebbe relazioni col Poliziano e col Ficino.

VALLA, LORENZO

646. Lorenzo Valla, *Scritti filosofici e religiosi.* Introduzione, traduzione e note a cura di Giorgio Radetti. Firenze, Sansoni, 1953. In 8°, pp. xl-471. (« Classici della filosofia », VI).

Pubblica, dopo una penetrante introduzione sul valore della filologia valliana (intesa come « sforzo di accertare nella parola il pensiero stesso nella sua vita, nella sua formazione », p. ix) e sulla religiosità del Valla che si manifesta nella rivendicazione dell'esperienza intima e individuale, la traduzione italiana, precisa e vivace, dei seguenti scritti: *De vero falsoque bono*, conservatoci in due redazioni (la prima risalente al 1431, col titolo *De voluptate*, è rappresentata dall'ed. di Badio Ascensio, Parigi 1512; la seconda, pavese, molto più diffusa, è del 1431-33 e fu successivamente rielaborata); *De libero arbitrio* (1439 c.) e *De professione religiosorum* (già recentemente inclusi e tradotti, il primo per intero e il secondo in parte, nei *Prosatori latini* del Garin); quindi la *Declamatio de Costantini donatione* e l'*Apologia* a Eugenio IV; e infine l'*Encomion sancti Thomae Aquitanis* recitato a Roma il 7 marzo 1457, poco prima della morte.

Notevoli nella seconda parte (storia dei testi) dell'introduzione le conclusioni sul *De voluptate*, che fu composto a Piacenza nel 1431 e non a Pavia come voleva il Sabbadini (una lettera del Panormita parla chiaro), e altre importanti rettifiche.

Rec. F. Adorno, in *Rin*, IV (1953), pp. 305-8.

647. Lorenzo Valla, *La falsa donazione di Costantino.* Versione dal latino e introduzione di Gabriele Pepe. Milano, Cooperativa libro popolare, 1952. In 16°, pp. 106 (« Univ. econ. », n. 132).

Rec. E. Garin, in *GCFI*, XXXII (1953), p. 277 [segnala la prima traduzione italiana, robusta e vivace, comparsa nel 1546 e condotta sul testo di Hutten].

648. RADETTI, GIORGIO, *La politica secondo Lorenzo Valla.* In *GCFI*, XXIX (1950), pp. 326-34.

Considerazioni assai acute, anche se a tratti discutibili.

649. ANTONAZZI, G., *Lorenzo Valla e la donazione di Costantino in un testo di A. Cortesi.* In *RSCI*, IV (1950), p. 186 sgg.

Pubblica dal cod. 582 della Capitolare di Lucca che appartenne a Felino Sandeo *VIII folia antivallae A. Cortesii*, requisitoria monotona contro la « temerarietà » del Valla.

650. GAETA, FRANCO, *Una polemica quattrocentesca contro la « De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio » di Lorenzo Valla.* In *RSI*, LXIV (1952), pp. 383-98.

Si tratta del libello contro l'opera del Valla attribuito ad Antonio Cortesi.

651. MERCATI, GIOVANNI, *Intorno a Eugenio IV, L. Valla e fra Lodovico di Strassoldo.* In *RSCI*, V (1951), pp. 43-52.

→ N. 40. J. H. Whitfield, *Petrarca e il Rinascimento.* [Il cap. VI, L'*audacia del Valla*, mette chiaramente in rilievo le novità del Valla filologo rispetto alla tradizione dell'umanesimo petrarchesco].

→ N. 43. E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento.*

→ N. 49. *The Renaissance Philosophy of Man.*

VALTURIO, ROBERTO

652. CAMPANA, AUGUSTO, *Due note su Roberto Valturio.* In *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi.* Faenza, Lega, 1952, pp. 11-24.

Il primo contributo riguarda due opere finora sconosciute, l'altro il *De re militari.*

VEGIO, MAFFEO

→ N. 491. L. Rainaldi, *Di una fonte comune* ecc.

VERGERIO, PIER PAOLO (IL VECCHIO)

653. FUNAIOLI, E., *Pier Paolo Vergerio il vecchio.* In *PI*, s. III, v. I, pp. 43-55.

→ N. 93. E. Garin, *L'educazione umanistica in Italia.*

VERGERIO, PIER PAOLO (IL GIOVANE)

654. COGLIEVINA, M., *Pier Paolo Vergerio il giovane.* In *PI*, s. III, v. I, pp. 69-73.

VERINO, UGOLINO

655. MORISON, STANLEY, *Some New Light on Verini.* In *NLB*, III (1953), pp. 41-45.

VERNIA, NICOLETTO

656. GARIN, EUGENIO, *A proposito di N. Vernia.* In *Rin*, II (1951), pp. 57-62, 192.

657. Garin, Eugenio, *Scritti del Vernia e di Bernardo Torni*, In *Rin*, II (1951), pp. 335-6.

L'attività scientifica del Vernia e del Torni è legata profondamente alla cultura fiorentina sulla quale ha influito specie attraverso Pico della Mirandola.

658. Sambin, Paolo, *Intorno a Nicoletto Vernia*. In *Rin*, III (1952), pp. 261-8.

659. Nardi, Bruno, *La miscredenza e il carattere morale di Nicoletto Vernia*. In *GCFI*, XXX (1951), pp. 103-19; 363-81.

Si tratta di un cap. del vasto saggio su *Le opere inedite del Pomponazzi*: qui il N. viene delineando la figura del maestro del P. in rapporto alla fede religiosa e alla dottrina della « doppia verità ».

VINCI, LEONARDO DA, v. LEONARDO

VINCI, LORENZO DA

660. Pacetti, Dionisio, *Lorenzo di Ser Piero da Vinci, fratello di Leonardo, e il suo « Confessionario » autografo nel Cod. 1420 della Biblioteca Riccardiana di Firenze*. Quaracchi (Firenze), 1952. In 8°, pp. 48.

VISCONTI, GASPARE

661. Gaspare Visconti, *Rime*, a cura di Alessandro Cutolo, con annot. ling. e gloss. di M. Vitale. Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1952. In 8°, pp. 128. (« Collezione di opere inedite o rare pubblicate a cura della Commissione per i testi di lingua. Nuova serie »).

Infelice edizione fondata sul cod. Triv. 2145, il cosiddetto « codice purpureo », qui riprodotto materialmente senza il minimo sforzo interpretativo: quando nella stessa Trivulziana esisteva un canzoniere autografo del Visconti, il cod. 1093 (già segnalato dal Renier) del quale non sono stati dal C. neppure studiati i rapporti che lo legano collo sfarzoso ma sospetto esemplare di dedica. Utile è invece lo spoglio e il glossario del Vitale, anche se applicato a una così manchevole realizzazione testuale.

Rec. L. Caretti, in *Rass*, LVII (1953), pp. 197-9.

ZOVENZONI, RAFFAELE

662. Ziliotto, Baccio, *Raffaele Zovenzoni. La vita e i carmi*. Trieste, Arti graf. ' Smolars ', 1950 (« Comune di Trieste, Celebrazioni degli Istriani illustri », n. 3).

Rec. C. Dionisotti, in *GSLI*, CXXIX (1953), pp. 274-8.

663. Raffaele Zovenzoni, *Istrias*, Carmi scelti, tradotti e annotati da M. Szombathely. Bologna, Cappelli, 1951.

664. Perosa, Alessandro, *Note al testo dello Zovenzoni*. In *Rin*, IV (1953), pp. 277-303.

Prende lo spunto dall'edizione dello Ziliotto, che giudica scarsamente attendibile dal punto di vista scientifico, « sia per l'incompletezza delle fonti mss. e a stampa..., sia per le deficienze di metodo nell'organizzazione del testo e dell'apparato, sia... per le numerose lacune e sviste in cui lo Z. è incorso nella trascrizione dei testi, nelle collazioni, nell'ortogr. e interpun-

zione, ... »; e attraverso una revisione completa della tradizione, ne ricostruisce su nuove basi la storia e propone una serie ricchissima di emendamenti. Si ferma prima sull'*Istrias* e poi sulle « Stravaganti »: alle quali offre un'appendice di importanti aggiunte, dal Vat. Reg. lat. 1385, dal Can. misc. 308 di Oxford, dall'Incun. Hain 15659.

665. Ziliotto, Baccio, *Chiose zovenzoniane.* In *AT*, s. IV, vol. XVIII-XIX, pp. 217-227.

666. Hortis, Attilio, *Raffaele Zovenzoni editore di classici.* In *Porta Orientale*, XVII (1948), pp. 30-5.

INDICE DEGLI AUTORI

Acton H. 268.
Adorno F. 567, 568.
Ady C. 82, 448.
Aeschlimann E. 301.
Ageno F. 549, 550, 561, 562.
Alazard J. 264.
Aleati G. 197.
Altamura A. 106, 168, 169, 261, 538, 584, 585.
Angeleri C. 12, 69.
Antonazzi G. 649.
Ardizzoni A. 517.
Asciamprener S. 149.
Astrada C. 85.
Astruc C. 513.
Aubenas R. 71.
Avanzi G. 603.
Babinger F. 378, 424.
Bainton R. 72.
Baldelli I. 323, 324, 634, 635.
Banfi A. 380, 392.
Barbagallo C. 90.
Baron H. 20, 81, 84, 127, 128, 486.
Baroncelli U. 226.
Bart B. 558.
Barzon A. 240.
Batard Y. 187.
Baldensperger F. 9.
Becherini B. 142.
Becker Colonna A. 475.
Bellincioni G. 380.
Belloni L. 283, 626, 627.
Belvederi R. 608.
Bendiscioli M. 75.
Benedetti A. 101.
Berengo Morte A. M. 288.
Bertagna M. 285.
Bianchi Bandinelli R. 37.
Biasuz G. 300.
Bigi E. 465, 467.
Bindi Senesi L. 384.
Bizzarri E. 449.
Blum R. 198, 603.
Boccolaro A. M. 526.
Bolelli T. 420.
Boni M. 269, 270, 559.
Bonmann O. 459.
Bovi A. 385.
Branca V. 277.
Branciforti F. 170.
Breen Q. 507, 510.
Brenzoni R. 246.
Brezzi P. 76.
Brion M. 387, 412.
Brizio A. M. 371, 381, 402.
Bronzini G. 146, 340.
Brunetti M. 591.
Buck A. 26, 73.
Bühler C. F. 219, 232, 235, 434.
Burckhardt J. 39.
Butterworth C. C. 602.
Cagna N. 610.
Calderini A. 512.
Calisti G. 585.
Camerani Marri G. 212.
Campana A. 102, 194, 203, 652.
Capasso Torre G. 325.
Capra L. 594.
Caprin G. 302.
Carapetyan A. 174.
Caretta A. 489.

Carrara E. 580.
Cassirer E. 49.
Castelfranco G. 381, 398, 401.
Castelli E. 30.
Catalano F. 394.
Cavalli G. 336.
Cecchi E. 153, 470.
Ceriello G. R. 518.
Cerlesi E. 395.
Cesarini Sforza V. 576.
Cessi R. 171.
Chabod F. 11.
Chandler S. B. 273, 274.
Chastel A. 185, 186, 355, 376, 414, 624.
Cherubelli P. 282.
Chiappelli F. 362, 382, 583.
Chiari A. 478, 481, 485.
Cianciolo U. 423.
Ciasca A. M. 173.
Ciavarella A. 225.
Cicognani B. 472.
Cinquino J. 572.
Clark K. 404.
Cocito L. 494.
Codazzi A. 119.
Coglievina M. 654.
Cognasso F. 452.
Colombis A. 441.
Colombo A. 386.
Comelli G. 222.
Cordié C. 134, 492.
Corsi D. 177.
Corti G. 181, 463.
Cossu N. 308.
Cremaschi C. 206, 280.
Cribelli L. 339.
Croce B. 331, 334, 630.
Cusimano G. 150.
Cutolo A. 661.
Dagens J. 509.
Daly L. W. 645.
D'Ancona P. 301.
Dannenfeldt K. 112.
D'Aronco G. F. 135, 136.
De Caprariis V. 456.
De Filippis M. 320.
De Frede C. 428.
Degli Azzi G. 345.
De Leturia P. 79.
Del Guerra G. 199.
De Marinis T. 207, 328, 636.
De Micheli M. 373.
Depoli G. 176.
De Robertis D. 148.
De Rubertis A. 603.
De Santis A. 178.
Devoto G. 160.
Dionisotti C. 3.
Di Pino G. 262, 329, 469, 556.
Donati L. 248, 332, 603.
Donati L. 248.
Donna D'Olderico G. 625.
Dore G. 609.
Draghi G. F. 267.
Durant W. 48.
Dünnik M. A. 396.
Einstein A. 138.
Elia R. 617.
Estiu' E. 409.
Fabiani G. 103.
Faral E. 18.
Farneti I. 559, 618.
Fatini G. 547, 548, 551.
Fava D. 100, 228, 241, 242.
Favaro D. 421.
Fazzari I. 380.
Ferguson W. K. 21, 87.
Ferrara M. 175, 309, 596, 607, 629.
Ferrero L. 123.
Ferruolo A. B. 529.
Fierz-David L. 333.
Fink K. A. 310.
Flora F. 33, 380.
Folena G. 165, 313 *bis*, 344, 419, 488, 537, 582.
Franceschini E. 252.
Franch J. A. 208.
Françon M. 631.
Frattarolo R. 369.
Frezza M. 436, 545.
Friederich W. P. 9.
Frugoni A. 348.
Fucilla J. G. 1, 587, 588, 589, 590, 638.
Fumagalli G. 380, 381, 407.
Funaioli E. 653.
Fusco E. 131.
Gaeta A. 271, 650.
Galeffi R. 399.
Gandola E. 221.

Garin A. 14, 41, 42, 43, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 70, 93, 109, 110, 113, 249, 272, 311, 313, 350, 351, 352, 361, 380, 390, 413, 415, 429, 430, 490, 502, 503, 504, 565, 578, 579, 611, 612, 613, 639, 656, 657.
Gasparini Leporace T. 205, 224.
Gengaro M. L. 183 (e cfr. 427 *).
Ghisi F. 137.
Gianturco E. 27.
Gilmore M. 47.
Giovannetti E. 316.
Giovannozzi L. 592.
George K. 247.
Gerhardt M. I. 151.
Girardi E. N. 615.
Giustiniani R. 566.
Goff F. R. 598.
Goldschmidt E. P. 115.
Golzio V. 263.
Gombrich E. H. 337.
Gonzales Palencia A. 114.
Govi E. 204.
Granell M. 408.
Grant W. L. 276, 508.
Grassi E. 62.
Grayson C. 4, 255, 256, 257, 258.
Gregory T. 17.
Griffiths G. G. 422.
Gripkey M. V. 159.
Guglielmini H. 400.
Guzzo A. 29.
Hardick L. 292, 297.
Harrsen M. e B. 247.
Hay D. 515.
Heisig K. 190.
Herbig R. 191.
Herczeg G. 445.
Hexter J. H. 22.
Heydenreich L. H. 368, 424.
Hill Cotton J. 533, 541.
Hofmann G. 74.
Hortis A. 666.
Hottinger M. 333.
Hubert E. 321.
Huber K. 161.
Jaspers K. 389.
Jayne S. 356.
Journet Ch. 605.
Jung C. G. 333.
Kardos T. 377.
Kemenov V. Sz. 411.
Knös B. 514.
Koller A. 289.
Kristeller P. O. 49, 50, 51, 52, 94, 120, 121, 122, 184, 349, 358, 501.
Kumaniecki C. F. 314.
Kukenheim L. 129.
Lagarde (de) G. 80.
Lamanna E. P. 31.
Lane F. 172.
Laurent M. H. 157, 237, 433.
Lazarev V. 38, 392.
Lazzarini V. 96.
Lebel R. 388.
Le Comte E. S. 623.
Lepore U. 281.
Li Gotti E. 141.
Lodi T. 370.
Lombardo Radice L. 395.
Loria A. 473.
Lucchesi C. 238.
Luciani V. 7.
Luporini C. 380, 391.
Luzi M. 382.
Macchioni Jodi R. 527.
Maier B. 468, 476.
Mallé L. 254.
Manetti A. 570.
Maracchi Biagiarelli B. 147, 209.
Marcel R. 59, 353.
Marchetti I. 360, 478, 480, 482, 564.
Mariani G. 560.
Marinoni A. 372, 380, 381, 416.
Mariotti S. 544.
Marti M. 144.
Marks L. K. 619.
Massa E. 55.
Mathes H. A. 466, 466 *bis*, 475.
Mauro A. 581.
Mazzamuto P. 13.
Mazzoleni J. 215.
Mele E. 114.
Meli F. 234.
Mensi P. 299.
Mercati A. 211.
Mercati G. 493, 651.
Meriano C. E. 563.
Messina M. 133, 250, 251, 317, 318, 477, 483.

Migliorini B. 165.
Minicucci A. 382.
Minio M. 569.
Mioni E. 643.
Mitchell R. J. 99.
Mix P. 382.
Momigliano A. 523.
Mommsen T. 15.
Moncallero G. L. 346, 347.
Mondolfo R. 67, 406.
Montano R. 506.
Moorehead A. 522.
Morandini F. 370, 460.
Morandini A. 447.
Morigi Wyss G. 155.
Morison S. 655.
Motzo Dentice D'Accadia C. 36.
Nardi B. 53, 55, 505, 659.
Nardi M. G. 61, 357.
Natale A. R. 124, 167.
Nencioni G. 162.
Novaro M. B. 532.
Olivieri D. 417.
Olivieri O. 418.
Ordano R. 227.
Orlandi S. 201.
Pacetti D. 293, 294, 296, 660.
Pächt O. 189.
Pagano J. L. 474.
Palmarocchi R. 461.
Pancrazi P. 319, 471.
Panella A. 462.
Paparelli G. 495.
Paschini P. 78.
Pastorello E. 435.
Patetta F. 546.
Pecchiai P. 511.
Pedretti C. 425, 426.
Pepe G. 647.
Pepe L. 543.
Pernicone V. 528.
Perosa A. 322, 349, 366, 367, 437, 438, 439, 440, 487, 496, 519, 628, 664.
Perrat C. 516.
Petraglione G. 233.
Petrini M. 266.
Petrocchi G. 158, 442, 443, 444.
Phillips D. 23.
Piacentino S. 290.
Piana C. 286, 287.
Piattoli R. 86, 283 *bis*.
Piemontese F. 307.
Pieri P. 89.
Pirrotta N. 140.
Pollicini G. 295.
Pomilio M. 536.
Ponte G. 303, 306.
Praticò G. 453, 604.
Praz M. 335.
Prete S. 614.
Previtera C. 143.
Prezzolini G. 464.
Pugliese Carratelli G. 312, 338.
Puliatti P. 156.
Quaranta E. 195.
Radetti G. 646, 648.
Raimondi E. 359, 644.
Rainaldi L. 491.
Randall J. H. 49, 403.
Raya G. 152.
Redig de Campos D. 637.
Redlich H. F. 139.
Reggiani Rajna M. 327.
Renouard Y. 91, 92.
Reynolds B. 64.
Rhodes D. E. 341.
Ricard R. 71.
Ricci P. G. 2, 95, 326, 632.
Richter B. L. O. 6.
Richter I. A. 375.
Ridolfi R. 196, 595, 600, 601, 603.
Robertson E. 432.
Rohde J. M. 450.
Roncaglia A. 636.
Ronchetti Bassi R. 229.
Rossi M. 35.
Rossi V. 10.
Roover (De) Edler F. 220.
Roover (De) R. 454, 455.
Rubinstein N. 83.
Rummens J. 16.
Russi A. 530.
Russo L. 145, 531, 554.
Ruysschaert J. 116, 641, 642.
Saitta G. 34, 45, 380, 397.
Salmi M. 241, 244.
Sambin P. 658.
Sanford E. M. 640.
Sansonetti V. 98.
Santangelo G. 108, 484.

Santoro C. 202, 239, 593.
Santoro M. 521, 539.
Sapegno N. 380, 534.
Sapori A. 253.
Sasso G. 265.
Saulnier V. L. 68.
Savinio A. 555.
Scaglione A. 304, 305.
Scaltriti G. 621.
Scarongella M. 298.
Schalk F. 88, 259, 260.
Schmidt H. 284.
Scholderer V. 218.
Sciacca G. M. 573, 574, 575.
Sellery G. C. 46.
Serra-Zanetti A. 230.
Sementovsky-Kurilo N. 622.
Semerano G. 535.
Serafini M. 540.
Sereno R. 446.
Silvestri A. 105.
Solimena B. 315.
Solinas G. 354.
Soranzo G. 458.
Speroni C. 180.
Speziali P. 427.
Spitzer L. 542.
Spongano R. 19.
Szombathely M. 663.
Tassi I. 278, 279.
Tate R. B. 65.
Taurisano I. 200, 603.
Teicher J. L. 44.
Thomas D. 193.
Thorndike L. 130, 217.
Timpanaro S. 520.
Toffanin G. 28, 66, 498, 499.
Trombadore G. 524.
Toschi P. 479.
Uccelli A. 374.
Ullman B. L. 24, 571.
Vagaggini S. 245.
Valenti M. 126.
Valeri D. 525.
Vallese G. 182, 557.
Vallone A. 10, 164.
Valenziani E. 500.
Varese C. 616.
Vasoli C. 365.
Venturi L. 410.
Visconti A. 97.
Vitale M. 163, 166, 275, 661.
Vittorini D. 577.
Walker D. P. 111.
Wasseretein A. 125.
Weinberg B. 117.
Weiss R. 343, 431, 633.
Whitfield J. H. 40, 620.
Wiese G. 188.
Wilkins E. H. 25, 132, 552, 553.
Williams E. B. 5.
Williams H. F. 8.
Wellington M. Z. 586.
Young G. F. 451.
Zaccaria V. 342.
Zangari D. 107.
Zieger A. 223.
Ziliotto B. 104, 363, 364, 662, 665.
Zimolo G. C. 339.
Zorzanello P. 210.
Zupnick I. L. 192.

GIANFRANCO FOLENA.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

I due Codri umanisti nei versi di Francesco Uberti. — Due umanisti amarono chiamarsi « Codro »; Antonio Urceo da Rubiera, insegnante a Forlì e a Bologna e Giovanni Francesco Berti di Forlì, insegnante a Ravenna.

Antonio Urceo rimase a Forlì dal 1469 al 1480 e tanto bastò perché volentieri si chiamasse « Antonio forlivese » e con tale designazione fosse notato nei registri di Bologna.

Francesco Uberti di Cesena, discepolo e ammiratore di Antonio Urceo, amico di Gianfrancesco Berti, ha cinque epigrammi ed una lettera in prosa, così intestati:

1) Ad eruditum virum Antonium Urceum;
2) Ad eruditum virum Antonium Urceum.
3) Ad Antonium Urceum cognomine Codrum.
4) Ad Codrum Foroliviensem amicum grammaticum.
5) Ad Codrum Foroliviensem amicum grammaticum.
6) Salvus sis, mi frater Codre, ...

Tutti questi componimenti si trovano nel Codice D. I. 2. della Malatestiana di Cesena rispettivamente a carte 286, 295, 299, 187, 196, 313.

Vien fatto di chiedere se l'Uberti si rivolga sempre ad Antonio Urceo o se qualche componimento sia diretto a Gianfranco Berti.

Carlo Malagola, nella sua monografia su Antonio Urceo, per dimostrare che Francesco Uberti era amico e confidente dell'umanista di Rubiera, riporta dal Codice Malatestiano, non i primi tre epigrammi, ma il 4° e il 5°. Egli era dunque certamente persuaso che tutti gli Epigrammi citati erano diretti ad Antonio Urceo.

Luigi Piccioni nella sua monografia su Francesco Uberti ha ripetuto le stesse cose, aggiungendo anche la conferma della lettera, indicata col n. 6°.

Ma i due scrittori sono caduti in evidente errore, perché solo i primi tre epigrammi sono diretti ad Antonio Urceo e gli altri tre componimenti sono diretti a Gianfrancesco Berti.

Perché la dimostrazione sia più chiara giova riportare quasi per intero i sei testi.

1° Ad eruditum virum Antonium Urceum (Lib. X. 20).

Si vacat, Antoni, legito tibi, docte poeta,
Quos misi numeros; dein mihi vera refer.
Vera, precor, referas, facile id tibi, novimus istud
Ingenium, Antoni; vera referre iuvat...

2° Ad eruditum virum Antonium Urceum (Lib. X. 69).

Antoni facunde, Tonans pia vota secundet,
Pallas se facilem praestet et ipsa tibi,
Fundat opesque tibi pleno dea Copia cornu,
Mercuriusque velim sit comes usque tibi;
Ducat in aethereas ut te super alta volantem
Nubila, quem libeat scandere amice domos.
Interea tamen in terra dum vivis, amicos,
Ut facis, et libros tu pius usque para.

3° Ad Antonium Urceum cognomine Codrum (Lib. X. 83).

Quid iuvat, Antoni, te Codrum dicier? Atqui
Ditior ac multo es doctior et melior.
Ille habuit nihil; at tu plurima. Raucus et ille
Et malus; at bonus es et mihi dulce sonas.
Ergo te Codrum ne dixeris; haud bene Crassum,
Ditem illum; medius quam bene, amice, sedes.

Poiché questi versi sono indubbiamente diretti ad Antonio Urceo, vediamo quali differenze si riscontrino negli altri per ritenerli indirizzati a G. Francesco Berti.

4° Ad Codrum Foroliviensem amicum grammaticum (Lib. VI. 9).

Codre, mihi Crassus fueris, sed Crassus abundans,
Ille olim qualis scribitur historia.
Uberto servare fidem si pergis amicus,
Usque sit inter nos si modo cana fides.
Ergo tibi quod vis fieri, face; regula amoris
Exigit hoc, verae hoc pignus amicitiae.

5° Ad Codrum Foroliviensem amicum grammaticum (Lib. VI. 50).

Coena diserta fuit nobis tua, Codre magister,
Codre, tua et nimium coena diserta fuit.
Heu mihi te Codrum, Codrum non esse probavit,
Nam mihi sum Crassi visus adisse Laris.
Vivere te nolim Codrum, quia nempe disertus
Nosceris et magna dignus amicitia.
Perge igitur doctos evolvens, Codre, poetas,
Auctoresque alios quos bene nosse soles.
Namque tibi magnum merito sic, Codre, parabis
Nomen; sic natis divitiasque tuis.

Questi due epigrammi sono certamente diretti ad una sola persona, data l'identità del titolo; ma questa persona non può essere Antonio Urceo, perché nell'ultimo verso si fa allusione a ricchezze da lasciare ai figli, mentre è ben noto che l'Urceo non ebbe né moglie né figli, e invece ebbe moglie e figli l'altro Codro Gianfrancesco Berti.

Va notato inoltre che mentre al Codro di Rubiera l'Uberti al massimo concede di sedere in mezzo fra Codro e Crasso, al forlivese

invece concede il vanto di essere un Crasso abbondante. D'altra parte quello di Rubiera non era uomo da dare laute cene; tutto quello che di lui dice il Malagola, induce precisamente a ritenere che questi versi non siano scritti per lui.

L'Enciclopedia Italiana ha riassunto il suo pensiero quando ha affermato che egli impersonò l'umanista dotto, irritabile, sordido, stremenzito.

Vi era infatti una notevole differenza fra il povero Antonio Urceo e il ricco Gianfrancesco Berti, che si poteva permettere di invitare gli amici a laute cene.

Con ogni evidenza poi risulta diretta a Gianfrancesco Berti la lettera che si legge a CC. 313 del Codice Malatestiano:

6° La lettera.

— Salvus sis, mi frater Codre, magister desideratissime. Rogat te maximopere, quem tu nosti, puto, optime, Franciscus Ubertus Caesenas tuus, ne grave sit tibi, si tu, quem amas, amas, ut saepe testatus es, ex animo, dare litteras ad magnif. et patriae suae optime meritum, affinem tuum, dom. Bertum Foroliviensem; quibus litteris Franciscum tuum ipsius Dominationi commendes, ut, quod iustissimum est, velit, rebus tandem Forlivii sedatis ac compositis, residuum mercedis meae pro labore docendi, ut scis, gravissimo, Forlivii, reddi mihi integrum Francisco tuo...

Hinc igitur sine ego ad te Ravennam intus me conferam, portans meorum versuum, non quidem omnino plenam essedam, sed semiplenam... Expecta igitur hospitem tuum, qui non multi cibi est, ut scis, sed multi vini, et hoc scis expertus saepe. Ex patria Caesena, quam raptissime... —

Come si vede, l'Uberti ha tenuto scuola a Forlì e deve ancora avere un residuo di stipendio e si rivolge a Codro, residente a Ravenna, perché scriva ad un suo parente Berto, personaggio influente e benemerito di Forlì e gli ottenga il saldo del suo conto.

Ottenuta la grazia, lo scrivente promette di portarsi a Ravenna con una cassa di libri, ricordando all'amico che non cerca molto cibo, ma molto vino.

L'epigramma 5°, della lauta cena, potrebbe anche alludere alla grazia ottenuta. Certamente vi si riferisce un mandato di pagamento che leggiamo nei registri dei salari del Comune di Forlì, al mese di Agosto 1502 (Vol. I cc. 214, Archivio di Stato di Forlì) *librarum bon. 89 pro Francisco Uberto ludi litterarum praeceptore, pro resto sui salarii et mercedis.*

Le notizie su Berto e sulla sua parentela con Gianfrancesco Berti, detto Codro, insegnante a Ravenna, sono nella *Cronaca Forlivese* di Andrea Bernardi (II. 145).

Dalla stessa *Cronaca* sappiamo che nel 1502 e nel 1506 fu a Forlì il Governatore Nicolò Bonafede.

Anche questa notizia può servire per far conoscere che quando l'Uberti cercava il resto del suo salario, Antonio Urceo (morto nel 1500) non era più al mondo.

L'Uberti infatti si rivolse anche al Governatore di Forlì, con questo epigramma, che si legge a cc. 68 del Cod. Malatest. Lib. I. 21.

Ad Gubernatorem foroliviensem
Exaudire velis solito tibi more clientem
Ubertum; ab justo nil nisi justa velim.
Juste Gubernator, facilem et justa petenti
Praestes, tu fortis, tu gravis et sapiens...
Quid multis opus est? Qualis sis rector habendus
Indicat, unde trahis nomina, *Cana Fides*.

Per ragioni metriche non ha potuto dire *Bona Fides*; ma il buon intenditore non può errare.

Così elementi positivi hanno condotto, non solo ad accertare quali scritti di Francesco Uberti siano diretti ad Antonio Urceo e quali siano diretti a Gianfrancesco Berti, ma anche a stabilire il tempo nel quale Francesco Uberti ha tenuto scuola a Forlì, cioè, non vicino al 1480, ma vicino al 1502.

Prima di lasciare gli scritti di Francesco Uberti, piace notare che da questi scritti risultano segnalati, non solo due *Codri*, ma anche due *Pontici*.

Abbiamo infatti il noto *Pontico Virunio* ed un *Pontico Padovano* in persona di Galeazzo Facino di Padova.

Basterà segnalare i titoli dei rispettivi epigrammi:

Cod. Malat. cc. 95, Ad Ponticum Patavinum poetam;
ivi cc. 159, Ad Galeatium Facinum, Pont. Patav.;
ivi cc. 217, Ad Ponticum poetam Patavinum.
Cod. Bibl. Com. 164, cc. 22, Ad Ponticum Virunium poetam amicum.

Recentemente ha trattato di Antonio Urceo e dell'Umanesimo anche Ezio Raimondi nel primo volume di Studi e Ricerche della Facoltà di Lettere e Filosofia di Bologna (Ezio Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Zuffi, Bologna, 1950). Ma egli non tocca affatto questo nostro argomento. Solo ricorda una « strana inesattezza », nella quale è incorso L. Piccioni, nella sua monografia su Francesco Uberti, attribuendo all'anno 1503 l'invito rivolto da Nicolò Masini a Codro perché accettasse l'insegnamento nella scuola di Cesena. Il Raimondi si limita ad osservare che Antonio Urceo era morto nel 1500. Ma noi possiamo aggiungere che, se l'invito è veramente del 1503 ed è diretto a Codro, va riferito a Gianfrancesco Berti.

Adamo Pasini.

EMILIO LOVARINI

A Lovadina in provincia di Treviso, dove si era ritirato dopo il collocamento a riposo (1936), si è spento il 13 gennaio Emilio Lovarini. Senza esser proprio un dimenticato, perché non si può dimenticare Ruzzante, il s u o Ruzzante, non era neppur vivo nella memoria dei più, e invano si cercherebbe il suo nome, che pure è quello d'uno studioso di molto merito, fra quelli accolti nell'Enciclopedia Italiana e nel Dizionario storico Turri-Renda-Operti. La morte ha rinverdito la sua memoria: la *Fiera Letteraria* gli ha dedicato tre colonne in prima pagina, e Riccardo Bacchelli, che gli fu scolaro al Liceo, ha ricordato il Maestro in un elzeviro de *La Nuova Stampa* di Torino.

Emilio Lovarini nacque a Vicenza il 7 marzo 1866 e si laureò a Padova nel 1889 con una tesi che non era, come ci si attenderebbe, di letteratura italiana, ma di sanscrito e che fu pubblicata l'anno stesso, col titolo « La novellina giainica del re Pâpabuddhi e del ministro Darmabuddhi », nel *Giornale della Società Asiatica Italiana.* Delle tre tesine però, allora prescritte, una, sulle condizioni morali ed economiche dei contadini pavani nel sec. XVI, e un'altra, nientemeno che su alcuni criteri per un'edizione critica del Ruzzante, indicavano un tema che, balenatogli fin d'allora, doveva occuparlo per tutta la vita. Entrato nell'insegnamento secondario, fu sbalestrato — com'era la *via crucis* d'allora — a Ragusa, donde passò a Catanzaro e Taranto, finché nel 1895, trasferito al Liceo di Cesena, prese a rifare in senso inverso la via che l'aveva condotto nel Sud. E a Cesena (dove raccolse, come già prima a Taranto, canti popolari) ebbe il primo scolaro d'eccezione, Renato Serra, che, assolto il Liceo, diresse a lui, già lontano da Cesena, una lettera di viva riconoscenza e d'affetto (la prima dell'Epistolario, datata del 12-6-1900) e fiducioso ricorse finché visse (l'ultima lettera è del 17-1-1914) al vecchio Maestro per consiglio e conforto.

Da Cesena il Lovarini passò nel 1900 a Bologna, prima al Minghetti, poi al Galvani (1904) e verso la fine del suo insegnamento al Liceo artistico (1929), dove rimase fino al collocamento a riposo. I decenni del soggiorno bolognese furono i più lieti della sua lunga vita. S'era già fatto un nome con l'esemplare edizione degli « Antichi testi di letteratura pavana » (1894), con i primi studi sul Ruzzante e altri scritti; la scuola, dove ebbe altri discepoli d'eccezione, Riccardo Bacchelli e Giuseppe Raimondi, che lo ricorda nel suo *Giuseppe in Italia*, gli dava non poche soddisfazioni; vinta l'innata ritrosia, s'era accostato, non appena giunto a Bologna, ed era stato accolto

cordialmente nel cenacolo del Carducci; frequentava assiduo le riunioni della Commissione per i testi di lingua, di cui era stato eletto socio e segretario; s'era legato di viva amicizia con l'Albini, di cui raccolse la bibliografia (1936) e stese la commemorazione (1937); era entrato nelle simpatie del Pascoli, che si fece promotore della libera docenza conferitagli nel 1910 per titoli. E si narra ancora, all'Università di Bologna, dello stupore del vecchio bidello per gl'inconsueti applausi che accolsero, durante la cerimonia, il conferimento. Tenne corsi liberi molto apprezzati e frequentati; e nell'intervallo fra la morte del Pascoli e la nomina del Galletti (1913-14) l'affluenza alle sue lezioni si accompagnò quasi dimostrativamente alla diserzione del corso ufficiale.

Collocato a riposo per raggiunti limiti di età (1936), si ritirò a Lovadina, villaggio poco distante dalla riva destra del Piave, un po' cedendo al bisogno di appartarsi dopo il periodo movimentato di Bologna, un po' fidando che l'isolamento avrebbe favorito i suoi studi. Aveva in mente più disegni: fra l'altro, s'era impegnato con Ferdinando Neri (1942) a curare per la collana di Classici dell'Utet due volumi di commedie del Cinquecento, e con Renato Simoni ad allestire l'edizione del Ruzzante per il *Corpus* del teatro italiano promosso dall'Accademia d'Italia. Ai due volumi delle commedie rinunziò nel 1947. Dopo il tramonto dell'Accademia d'Italia e del *Corpus* offerse invece il Ruzzante, al quale aveva dedicato tutte le sue energie, all'editore Einaudi (1951), associando all'impresa G. A. Cibotto. Del 1951 è anche l'edizione della *Pastorale*. Dopo d'allora non pubblicò altro: l'età faceva sentire i suoi diritti.

Ho sotto gli occhi un lungo elenco degli scritti del Lovarini favoritomi da Fiorenzo Forti, alla cui cortesia sono debitore anche di più notizie sulla vita. Vi figurano oltre un centinaio di scritti, che mostrano la varia cultura, i molti interessi, il pronto ingegno del Lovarini. Accoppiava a un acuto senso critico, sorretto da una solida preparazione filologica, un sicuro buon gusto. Al centro delle sue ricerche sta il Ruzzante. Ne indagò la biografia e la fortuna (*Notizie sui parenti e sulla vita del Ruzzante* 1899, *Nuovi documenti* 1907, *Ruzzante a Venezia* 1943), curò rivedendolo il testo delle commedie (ma stampò solo quel componimento *sui generis* ch'è la *Pastorale*), raccolse quanto occorreva per illustrarle (*Galileo interprete del R.* 1927), ne tradusse una parte (i tre « Dialoghi » 1940, *Moschetta* e *Fiorina* 1941, quasi tutta la *Betia*). Editore degli antichi testi pavani, era come pochi e forse nessun altro in grado di cogliere ogni sfumatura stilistica del suo poeta. Altre ricerche, nel corso delle quali gli avvenne di scoprire quel gioiello ch'è la *Venexiana* (1928), erano dirette a precisare il posto che spetta al Ruzzante nella storia del teatro cinquecentesco, specialmente veneto. È da augurarsi che la Casa Einaudi non tardi troppo a dar fuori il Ruzzante affidatole dal Lovarini.

Non è il caso di passare in rassegna altri scritti, di critica, di storia e di storia dell'arte, di folklore. Notevoli sopra tutto mi sembrano le sue ricerche di poesia popolare e popolareggiante, antica e moderna (*Le canzoni popolari in Ruzzante e in altri scrittori pavani del sec. XVI*, 1888; zingaresche e altri componimenti in *Canzoni antiche del popolo italiano* di Mario Menghini, 1890; *Canti popolari tarantini* 1897 e *cesenati* 1903; *Zerudela sul presepio*, 1928).

Come le ricerche erudite gli procurarono stima, così gli acquistarono affetto la rara bontà e la fedeltà a tutta prova nelle amicizie. Poté, specie con gli anni, apparire un po' « lunatico » (l'aggettivo è del Bacchelli), o come altri scrisse, inquieto e malinconico; ma bontà e fedeltà rimasero sempre integre.

Al *Giornale storico* s'interessò vivamente e fu in corrispondenza cordiale con molti degli studiosi che si susseguirono nella direzione della rivista. Ma la collaborazione fu scarsa: pubblicò nel Suppl. 2 le già citate *Notizie sui parenti e sulla vita del Ruzzante*, e nel vol. 108 (1936) una nota su *Il titolo dell'« Erbolato » dell'Ariosto*.

GIUSEPPE VIDOSSI.

VIRGILIO SALVESTRINI

Il 21 ottobre si è spento a Pisa, dov'era nato ottantun anni fa (18 aprile 1873), Virgilio Salvestrini, « libraio », bibliofilo e bibliografo. Aiuto del padre fin da ragazzo nella bottega di via XXIX maggio dirimpetto all'Università, gli succedette nel 1900, continuando nel probo mestiere fino al 1938, amico di studenti e di studiosi di più generazioni. In quegli anni operosi, con onestà scrupolosa di ricercatore modesto e disinteressato diede alla luce la esemplare *Bibliografia di Giordano Bruno* (Pisa, 1925), per la quale Giovanni Gentile dettò una calda prefazione, e il saggio storico-bibliografico illustrato su *Il gioco del Ponte di Pisa* (Pisa, 1933). Ritiratosi dal lavoro, raccolse in casa propria i libri più cari, ma se li vide in gran parte distrutti da un bombardamento aereo nel gennaio 1944; quelli che poté ricuperare fra le macerie gli furono portati via pochi mesi più tardi dalla rotta dell'Arno. Per nove anni invalido, ridotto all'immobilità, continuò a lavorare con pazienza certosina, nelle condizioni più scoraggianti, all'aggiornamento della sua bibliografia bruniana, riveduta e limata scheda per scheda con commovente dedizione alla sua missione umile di lavoro, e che uscirà prossimamente in seconda edizione.

LUIGI FIRPO.

MUTAMENTI NELLA DIREZIONE

Dopo due anni di fattiva collaborazione, hanno espresso il desiderio di essere esonerati dagli impegni della direzione del Giornale *gli amici e colleghi* Salvatore Battaglia, Gianfranco Contini *e* Raffaele Spongano, *e vane sono state le nostre insistenze per trattenerli. Il distacco non ha turbato i nostri rapporti di schietta e cordiale amicizia con i dimissionari, che se non parteciperanno più alle responsabilità della direzione, continueranno a collaborare al* Giornale. *Ci compiacciamo vivamente di questa loro promessa, certi che ne trarranno motivo di soddisfazione anche i nostri lettori.*

La Casa Editrice si unisce a noi per ringraziare S. Battaglia, G. Contini e R. Spongano di ciò che in questi due anni hanno fatto per il Giornale *e dell'appoggio che vorranno concedergli in avvenire.*

***

Per l'abbondanza del materiale a disposizione abbiamo aumentato il presente fascicolo di due sedicesimi.

Mario Fubini, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1955) (26389)

LE RIME DI FRANCESCO ACCOLTI D'AREZZO UMANISTA E GIURECONSULTO DEL SEC. XV

I

Della varia personalità di Francesco Accolti (1416-1488) già altra volta ebbi occasione di interessarmi per tracciarne, alla luce di nuove ricerche, una più precisa linea (1).

Di benestante famiglia di giuristi aretini, ad Arezzo, ove possedeva molti beni terrieri che sempre più aggrandiva con i proventi del suo lavoro, tornava nei brevi riposi dal vario peregrinare per le Università italiane ov'era chiamato, per l'alta dottrina, lettore di discipline giuridiche. Gli ozî rallegrava, i momenti inoperosi colmava dedicandosi alla poesia, attività marginale che servì a creargli fama di buon poeta nel suo tempo.

L'austera grandezza morale, la religiosità profonda, lo sdegno per le condizioni tristi dei tempi, l'aspettazione con fiduciosa speranza della rigenerazione sociale, che troviamo nella canzone *Tenebrosa, crudel, avara e lorda* e nel capitolo *Onorato furor*, ci fanno sentire come il poeta congeniale all'Accolti è Dante (2). Se il nostro si accosta al Petrarca per i sonetti, non manca però di ispirarsi anche per essi allo spirito animatore dello Stil novo e del Dante lirico, ché non al Petrarca dei *Rerum vulgarium*

---

(1) *F. Accolti, umanista, giureconsulto, poeta del sec. XV*, in *Rinascimento*, I (1950), fasc. 3-4, pp. 293-321. A questa pubblicazione rimando per tutte le notizie riguardanti l'Aretino e per la sua poesia; qui un semplice cenno.

(2) La canzone *Tenebrosa, crudel*, soprattutto, ha movenza e forza dantesca. Nell'Ottocento fu al Petrarca erroneamente attribuita. Ne ho dato l'edizione critica, accompagnata da brevi note, in *Aevum*, XXIV (1950), fasc. 5, p. 467 sgg. A quel mio articolo rimando per la trattazione filologica e per le note: qui do solo il testo.

fragmenta andava l'ammirazione del Quattrocento, di quello fiorentino in specie. Nel fervoroso clima creato dall'Umanesimo, tutto teso a una sorta di *renovatio* dell'uomo, che intende socraticamente la vita come attività — il platonismo darà più tardi i suoi frutti —, come concreto operare per realizzare la città di vita, la vita sociale, dove non v'è luogo ad isolate esperienze, la lirica del Petrarca, che realizza una aristocratica e soggettiva esperienza poetica ed umana, non poteva essere modello; al Petrarca non andava la devozione degli uomini del primo Quattrocento: i maestri erano ben altri, Dante innanzi tutto.

Senza farci fuorviare, quindi, dal pregiudizio, fra i più diffusi, ma anche fra i più errati della nostra storiografia umanistica e quattrocentesca, che attribuisce al Quattrocento in genere, e in ispecie a quello fiorentino, una devozione al Petrarca delle *Rime*, come a maestro di poesia, il petrarchismo, generico, freddo e convenzionale, — mancante del profondo pathos spirituale che il Petrarca aveva impresso alle sue liriche — che vediamo serpeggiare, dalla fine del Trecento in poi, nella lirica d'amore della minor musa fiorentina, lo consideriamo come vero e proprio epigonismo, come dice il Croce (1), ed in ciò profondamente diverso da quello che poi risorse nel Cinquecento.

Petrarchismo che si riduce, in ultima analisi, a situazioni, luoghi comuni, immagini trite, a un frasario divenuto ormai convenzionale, formanti un canovaccio sul quale si innestano, mescolandosi e contaminandolo, stucchevoli e noiose mitologia ed erudizione, temi popolareggianti ed umanistici, motivi autobiografici e spunti stilnovistici e danteschi. Da tale canovaccio, sfruttato sino alla noia e sempre più peggiorato dai rimatori di mestiere, da coloro che a Firenze scrivevano per commissione d'altri, non per ispirazione, i loro sonetti amorosi (alcuni, troppo pochi invero, non mancano di una certa

(1) B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1946. p. 232.

vivacità, Antonio di Meglio per esempio) lo Accolti si allontana (1).

Egli forma con il fratello Benedetto, con il cugino Rosello Roselli, ma questi in tono minore, con Bernardo Pulci, e Bonaccorso da Montemagno il giovane, un gruppo a sé. In costoro la cultura, una naturale vena poetica, l'alto concetto della poesia, operano tanto da allontanarli dalla volgare schiera degli imitatori. L'Accolti, innanzi tutto, scorge nella lirica del suo grande concittadino il simbolo della compostezza e dell'armonia; vede nel Petrarca, ma anche in Dante lirico, il modello e l'esempio di uno stile la cui musicalità e ritmicità nasce da continuo affinamento, da continua ricerca di aulicità e di aristocraticità, da fede nella potenza creatrice e canora della parola. Stile in cui convergono, e sapientemente trovano il loro equilibrio, il vivo sentimento della poesia e l'ideale di tutta una poetica tradizione.

Elemento fondamentale della poesia è per l'Accolti il concetto *imitazione-creazione* della poetica rinascimentale; motivi ricorrenti nelle *rime* l'amore ed il dolore. Amore non è altro che sogno; si origina dalla contemplazione della donna, concepita come Idea, non come viva e concreta realtà. Sogno che il poeta cala nella realtà quotidiana per necessità di formare la trama esteriore del suo tema lirico, per dare ad esso concretezza e forza. Tutto imbevuto com'è di raffinata cultura letteraria, il Nostro sente che l'Amore deve tendere a segnare una ben alta meta: colloquio continuo, trasfusione dell'anima dell'amante in quella dell'amata, per trovare la fine delle pene al di sopra di ogni grettezza e materialità; non appagamento dei sensi, ma *effetto del ciel che sempre appare in chi sia di valor reda rimaso* (s. III), che *nobiltade produce, onore e fama.*

---

(1) Per il petrarchismo della prima metà del Quattrocento è da consultare il pregevole e molto interessante articolo di E. Bigi, *Lorenzo lirico,* in *La Rassegna della lett. ital.*, a. 57°, S. VII (1953), n. 3, p. 241 sgg., specie alle pagine 247 e 252.

Bellezza, Amore, sono per lui mezzo di elevazione, di purificazione morale, di aspirazione a Dio, nel quale tutte le terrene miserie si annullano e la dolente anima si placa (s. XIV).

Il dolore non è frutto di cocente passione — sappiamo che l'Accolti mantenne castissima vita — ma della dolcezza del servire, della malinconia sospirosa per l'ora che fugge, per la lontananza di madonna, per non poter cogliere appieno quella elevazione e purificazione cui l'anima aspira. E la passione altro non è che ricordo, passata com'è, attraverso il vaglio del tempo che ne ha smorzato ogni ardore, dal cuore alla mente.

Se alcune tipiche situazioni dei *Rerum vulg. frag.* ritornano nelle rime dell'Accolti, le rime di più ampio respiro e più impegnative sono animate di spiriti danteschi, che qua e là circolano anche nei sonetti. Non mancano novità di concetti, una insolita freschezza d'immagini, un sottile lavorìo psicologico — alcuni sonetti andarono nei secoli giustamente famosi — che pongono il Nostro fra i migliori lirici del primo Quattrocento. Il suo petrarchismo, strenuamente corretto e fedele, denota estrema perizia tecnica, sottile lavoro di lima per realizzare una forma armoniosa ed elegante, norma e mèta di tutta una vita mirante a sempre maggiore elevazione spirituale e culturale.

***

Il Flori asserisce di aver visto, agli inizi dello scorso secolo, nell'Archivio dei discendenti della famiglia Accolti in Arezzo, un manoscritto il quale conteneva tutta l'opera poetica di Francesco e del fratello Benedetto (1). Perduto o non ancora ritrovato tale manoscritto, ci rimangono le sillogi quattrocentine che si dividono in due gruppi nettamente distinti. Un primo gruppo, più antico, ci tramanda la canzone ed i capitoli; un secondo, più tardo

(1) M. Flori, *Memorie di letterati aretini*, manoscritto segnato 48. nella Biblioteca della Fraternita de' Laici di Arezzo.

di circa un decennio, i soli sonetti. Tre soli manoscritti: Riccard. 1142, scritto qualche anno prima del 1450, Magl. II, IV, 250, scritto fra il 1466 ed il 1473, Riccard. 1154, degli ultimi anni del 1400, tramandano la canzone ed alcuni sonetti, in quanto i raccoglitori si proponevano una specie di antologia dei migliori componimenti poetici della prima metà del secolo.

Larga diffusione ebbero a Firenze, immediatamente dopo il secondo *Certame Coronario* (1442), il cui tema l' « *Invidia* » è svolto in *Onorato furor*, canzone e capitoli. A distanza di molte carte l'uno dall'altro (generalmente dieci tra *Onorato furor* e *Tenebrosa, crudel*; circa un centinaio tra questi e il capitolo *Poi che l'amato cor*), li troviamo nei codici esemplati tra il 1442 ed il 1450, vere e proprie raccolte di tutto quanto era stato prodotto nel campo della poesia volgare in quel torno di tempo e poco prima. Maggiore il favore riscontrato dalla canzone, scritta intorno al 1443-45, quando l'Accolti dimorava ancora a Firenze — più numerosi i codici che ce la tramandano — a cui segue immediatamente il capitolo *Onorato furor*. L'altro capitolo, che traduce in versi la triste vicenda di Guiscardo e Gismonda, narrata dal Boccaccio (*Decameròn*, IV, 1), mancando di vera e propria ispirazione, anche se non privo di armonia e qua e là di una qualche bella immagine poetica, godette meno le simpatie dei raccoglitori.

Una volta divulgati, capitoli e canzone dovettero passare immediatamente, attraverso copie più o meno corrette tratte dall'originale o da copie di esso, nei nostri manoscritti (1).

---

(1) Sono testi a penna notissimi agli studiosi della lirica del '400. Per non appesantire il lavoro do qui in nota una breve descrizione di tutti i manoscritti, con l'indicazione per ciascuno della sigla che lo rappresenta nella trattazione filologica; aggiungo anche l'elenco delle stampe.

C Chigiano M, IV, 79 (ant. 581), cart., ff. 200, della fine del sec. XV, miscellanea assai copiosa di antiche rime.
c. 139 r. VI, VII; c. 139 v. XV, XIV; c. 140 r. XI, XIX.
(cfr. M. Barbi, *La vita nuova*, Firenze, 1907, p. lxxii-iii).

Contemporanea o quasi a questa produzione si affianca quella dei sonetti, e prosegue negli anni che seguono, non sappiamo sino a quando, ma certo non oltre il 1460, poiché i due più antichi codici che ce li tramandano appar-

---

L_1 Laur. pl. XC Inf. 35, 1°, cart., ff. 150, metà del XV sec., miscellanea di rime toscane della prima parte del secolo.

c. 32 r. Onorato furor; c. 121 r. Poi che l'amato cor.

(cfr. A. Bandini, *Cat. cdd. ital. Bibl. Med. Laur.*, t. V, col. 428).

L_2 Laur. pl. XC Inf. 35, 2°, cart., ff. 62, della metà del XV sec., miscellanea di rime toscane.

c. 46 r. Onorato furor.

(cfr. A. Bandini, *op. cit.*, t. V, col. 430).

M_1 Magl. II, II, 40, cart., ff. 228, scritto a due colonne, del XV sec., seconda metà, grosso zibaldone di poesia del principio del '400 e più antica; ha spesso attribuzioni errate.

c. 171 r. Onorato furor; c. 181 r. Poi che l'amato cor (anon.).

(cfr. Mazzatinti, *I mss. della Bibl. Naz. Centr. di Firenze*, I, p. 195; Bartoli, *I mss. della Bibl. Naz. di Firenze*, I, p. 345, II, p. 1).

M_5 Magl. II. IV. 126, cart., ff. 77, della seconda metà del sec. XV.

c. 4 r. XIII, con il responsivo di Mariotto Davanzati: *Sopra a natural corso o di ciel segno*, ed un altro responsivo dello stesso sempre all'Accolti: *S'ora la mia spenta fantasia raccende*, « per la donna sua che tornò a casa verso la sera ».

(cfr. Mazzatinti, *op. cit.* II, p. 132).

M Magl. II. IV. 250 (già Strozzi 639), cart. ff. 213, scritto da Giovanni de' Pigli fra il 1466 ed il 1473, data della sua morte; è la più vasta raccolta di rime toscane della prima metà del '400; assai importante soprattutto per la poesia burchiellesca.

c. 59 v. VIII, con la risposta di B. Cambini: *Fior d'ogni antico e moderno poeta.*

(cfr. Mazzatinti, *op. cit.* II, p. 165).

M_2 Magl. II, VIII, 23, cart., ff. 184, della metà del XV sec. La prima parte proviene dalla Bibl. Strozzi, ov'era segnato 59; miscell. di rime toscane della prima metà del '400.

c. 41 v. Onorato furor; c. 122 r. Poi che l'amato cor.

(cfr. Mazzatinti, *op. cit.* II, p. 419).

M_3 Magl. VII. 1084 (provenienza Strozzi, 212), cart., ff. 60, della seconda metà del '400, mutilo e frammentario, miscellanea di rime toscane.

c. 33 r, Onorato furor, mutilo.

tengono: R_8 a qualche anno prima del 1450, U al decennio 1461-70. Anche se nulla sappiamo sulla genesi della silloge dei sonetti, possiamo, approssimandoci alla verità, ricostruircela. È da escludere che vi sia stata in principio

---

M_4 MAGL. II. VIII, 40 (provenienza Strozzi, 455), cart., ff. 237, scritto nell'anno 1456 contiene tutti componimenti adesp. e anep.
c. 77 v. Poi che l'amato cor.
(cfr. MAZZATINTI, *Op. cit.* III, p. 237).

A MANTOVA, BIBL. COMUNALE, A. III. 8, cart., ff. 96, del XV sec., c. 14 v. IX.

P PALATINO *della Bibl. Naz. di Fir.*, 215, cart., ff. 109, mutilo in fine, miscellaneo di rime toscane della prima parte del secolo, scritto da Piero Lotteringhi intorno alla metà del '400.
c. 93 v. Onorato furor.
(cfr. GENTILE, *I cdd. Palatini della Bibl. Naz. Centr. di Fir.*, I, p. 272).

R_5 RICCARD. 1095, cart., ff. 197, formato dall'unione di due mss., il primo della seconda metà del '400, il secondo scritto nel 1398 da Marco di Ghino di Prato notaio; è miscellaneo di prose, unico componimento poetico, dopo la novella del Boccaccio:
c. 26 v. Poi che l'amato cor.
(cfr. MORPURGO, *I mss. della Bibl. Riccardiana*, p. 100).

R_6 RICCARD. 1132, cart., ff. 74, seconda metà del XV sec.; contiene i Trionfi del Petrarca e una breve miscell. di rime toscane, tutte adesp. anep. meno due.
c. 68 v. Poi che l'amato cor.
(cfr. MORPURGO, *op. cit.*, p. 161).

R_8 RICCARD. 1142, cart., ff. 117, scritto qualche anno prima del 1450, sincrono ad L_1 formato dall'unione di due mss., il secondo dei quali è miscell. di rime della prima metà del sec.
c. 79 v. XV-VII; c. 80 r. VI-XIV; c. 80 v. XI-XIX.
(cfr. MORPURGO, *op. cit.*, p. 170).

R_7 RICCARD. 1154, membr., ff. 172 scritti, del '400 estremo, miscellaneo di rime quasi tutte della prima metà del sec. Appartenne ai Visconti-Sforza, il cui stemma è miniato sul margine inferiore della carta 7, la prima scritta.
c. 35 v. IX; c. 36 r. X; c. 92 r. II-XII; c. 92 v. V-XIX; c. 113 v. XVI.
(cfr. MORPURGO, *op. cit.*, p. 177).

R_9 RICCARD. 1880, cart., ff. 80, del XV sec., seconda metà.
c. 69 v. III, con la data 23 maggio 1453, responsivo al son. di Lodovico Petronio *Io ho sentito e visto la gran fama.*

una raccolta unica di tutta la produzione poetica dell'Accolti — sarà stata messa assieme più tardi, quella vista dal Flori ed oggi perduta; le canzoni del resto sono

---

R_3 Riccard. 1939, cart., in folio, ff. 145, scritto dal 1443 al 1446, miscellaneo di prose e rime dei secoli XIV e XV.

c. 95 v. Onorato furor.

(cfr. M. Messina, *F. Petrarca o F. Accolti?*, in *Aevum* cit., p. 470-471).

R_2 Riccard. 2815, cart., ff. 149, della metà del sec. XV, scritto appositamente e donato da un suo amico a Giovanni di Tommaso Lapi, miscellaneo di rime toscane.

c. 32 r. Onorato furor; c. 100 r. Poi che l'amato cor.

(cfr. E. Narducci, *Due capitoli*, ecc., Roma, 1869).

R_1 Riccard. 2732, cart., ff. 96, scritto da Jacopo Borgianni circa la metà del '400, miscellaneo di rime toscane.

c. 60 r. Onorato furor; c. 81 v. Poi che l'amato cor.

(cfr. F. Flamini, *La lirica toscana ant. ai tempi di L. il M.*, p. 319 sgg.).

R_4 Riccard. 2823, cart., ff. 205, della seconda metà del XV sec., copiosa miscellanea di rime toscane del Tre e Quattrocento.

c. 33 r. Onorato furor.

(cfr. F. Flamini, *op. cit.*, p. cit.).

U Udinese Ottelio, 10 (già 42), cart., ff. 222, mutilo, scritto fra il 1461 ed il 1470, miscellaneo di rime dei secoli XIII, XIV, XV.

c. 115 r. IX; 115 v. XV; 116 r. I-XVIII; c. 116 v. II; c. 117 r. XII; c. 117 v. IV-XVII; c. 302 r. XX.

(cfr. G. Fabris, *Il cod. Udinese Ottelio di rime antiche volgari*, in *Mem. st. Forogiuliesi*, IV (1908), p. 89 sgg.).

V Vaticano Lat. 3212, in quarto di membrana, ff. 263, della metà del XV sec., messo assieme per il Marchese Lodovico Gonzaga di Mantova; è la più copiosa e corretta raccolta di rime toscane della prima metà del '400 a noi pervenuta.

c. 139 v. Onorato furor.

(cfr. F. Flamini, *op. cit.*, p. 316).

Va Vat. Lat. 4830, cart., ff. 266 ant. num., 243 num. mod., mutilo di 15 carte in principio e con molte carte guaste per strappo. Scritto su una colonna in mezzo foglio, l'altra metà, moderna, è stata aggiunta per restauro. Zibaldone di mani diverse e, mi sembra, composto di quaderni diversi; contiene molte rime del Petrarca e di vari altri autori del Tre e Quattrocento, prima metà. Scritto fra il 1447 ed il 1457, date riportate a c. 230 e 232 num. mod.

c. 196 v. XX, mutilo per strappo della parte inferiore del foglio.

sempre isolate dalle sillogi dei sonetti —; evidente appare, invece, che le fonti di trasmissione dei sonetti siano state due, che per comodità chiamo **b** e **c**. La prima di esse, **b**,

---

Re Vaticano Regina 1973, cart., ff. 99, in folio, del XV sec., miscellaneo di prose e rime di più mani e di tempi diversi.

c. 31 r. X; c. 31 v. IX, con il responsivo di Giovanni Suardo da Rimini: *S'io non vedesse in tutto oppur in parte.*

(cfr. A. Cinquini, *Un'importante silloge di rimatori ital. dei secc. XIV e XV*, in *Classici e neolatini*, V (1909), p. 121-28).

Vi Vicenza, Bibl. Comunale, 44 (già G. I. 10. 22), cart., ff. 11 + 124, prima parte del XVI sec., copiosa miscellanea di rime antiche.

n° 33 IX; n° 34 X; n° 74 XVI.

(cfr. Mazzatinti, *I mss. delle Bibl. d'Italia*, II, p. 20 sgg.).

Le stampe:

S *La Virginia Comedia del | preclarissimo* M. Bernardo Ac | colti *Aretino: scriptore Aposto | lico: & Abbreviatore: recita | ta nelle noze del Magnifi | co Antonio Spannoc | chi: nella inclyta Ci | pta di Siena.*

Volumetto di mm. 140 × 101, legato in cartone, ff. 52, di cui l'ultimo bianco, non numerati, segnatura a-k-n, tutti duerni. Sul v. della c. 51, dopo il Finis, *Finita la Comedia; & capitoli: & | Strambocti di Messer Bernar- | do Accolti Aretino. || Stampata in Firenze: Anno. M.D.XVIII.*

L'esemplare che ho davanti, della Bibl. Naz. di Firenze, segnato M. 1270. 2, è un legato « Equitis Antonii Francisci de Marmis ».

c. 43 v. Poi che l'amato cor, con nella didascalia la giusta attribuzione: « Capitolo di M. F. d'Arezzo di Guiscardo e Gismonda figluola di Tancredi Prĩcipe di Salerno cõposta sopra uno core ». Subito dopo la Commedia, in un breve titolo, è invece detto opera di Bernardo, e così in fine.

Data l'antichità della stampa me ne servo nell'apparato filologico come si trattasse di un codice; per questo le ho dato una sigla.

G. M. Crescimbeni, *Commentari alla istoria della volgar poesia*, Venezia, 1731, vol. II, p. II, libro 5°, p. 286, n° XLVIII:VIII.

D. M. Manni, *Istoria del Decamerone*, Firenze, 1742.

A p. 257 il capitolo *Poi che l'amato cor*, assegnato al suo vero autore. Per la sua edizione il Manni si servì del cod. Riccard. 1095, su indicazione del Lami.

Due capitoli, l'uno inedito di Francesco d'Arezzo a detestazione dell'invidia, l'altro di Simone Serdini da Siena fatto per la morte di Dante, pubblicati per cura di Enrico Narducci, Roma, Tip. delle Scienze matematiche, 1869.

appartiene al periodo fiorentino ed ai primi anni di permanenza dell'Accolti a Ferrara, non oltre il 1445; è rappresentata da due manoscritti aventi i medesimi sonetti in un ordine lievemente variato: R_8 (qualche anno prima del '50) e C, della fine del '400. La seconda, c, più tarda, doveva raccogliere i sonetti scritti qualche anno dopo il trasferimento, ottenuto l'insegnamento in quell'Università, a Ferrara, ove risorgevano gli studi classici e le arti per volontà del Marchese Leonello, principe di raffinata cultura, bonario e gioviale, iniziatore del moto rinascimentale alla corte Estense. Qui l'incontro con la sorella di Leonello, Isotta, allora nel pieno fiore degli anni e della bellezza, l'ammirazione per le qualità morali sue, un senso di pietà per la giovane signora presto rimasta vedova, dettano all'Accolti tre sonetti, due dei quali, X, IX (non seguo l'ordine cronologico, bensì quello alfabetico dei capoversi) « *dum esset vidua* », « *dum esset postea sponsa* », come ci dicono le didascalie. Ai due si aggiungono gli altri, che ad essi si accompagnano nei codici U, R_7 (gli amanuensi operarono, ciascuno per suo conto, una scelta dalla fonte c o da sue copie, creando due sillogi diverse), in cui è ripreso e continuato il tema della prima raccolta,

---

Ha il capitolo *Onorato furor*, con molti errori. Il Narducci, per aver omesso, certo per distrazione, i versi 202-4, accomodò malamente il v. 201: *mortal pena con seco e pietà fura*, senza però indicare il motivo di tale sua arbitraria risoluzione. v. 2: *sopr'ogni altro furor*; 212: *e Silla atroce*; 213: *che pur troppa*; 273: *e poco vale amor che*; 286: *regna l'amor di pace in trono*; 289: *l'aiuto vero*. Ma non sono questi i soli, i più appariscenti sì.

Parnaso italiano, ovvero raccolta di poeti classici italiani, comp. da A. Rubbi, Venezia, Antonio Zatta, 1784, vol. VI: lirici antichi seri e giocosi fino al sec. XVI, p. 217: VIII.

L. Landucci, *Un celebre scrittore aretino del sec. XV*, in *Atti dell'Accademia Petrarca in onore della Soc. Geografica ital.*, Arezzo, 1888. A p. 51: VIII; a p. 52: XII.

I. Sanesi, *Sonetti inediti di Messer Francesco d'Arezzo*, per nozze Cassin-D'Ancona, Pisa, 1893.

Pubblica undici sonetti: II - XIX - IX - XVI - XIII - XV - VII - VI - XIV - XI - III.

e tutti insieme tracciano la breve storia d'amore del poeta, dal primo palpito, dai primi entusiasmi, alla sofferenza amorosa, al riconoscimento che il vaneggiare per amore è giusta pena per chi esce dal retto cammino (1).

---

(1) Approssimativa ricostruzione cronologica potrebbe esser questa:

Il primo amore fa vivere il poeta in un'atmosfera di entusiasmo e di esaltazione e detta i sonetti VI e VII.

Natura pose nella donna amata « il vero segno della bellezza terrena », la città in cui ella nacque è particolarmente cara al cielo che volle accrescerne così la felicità (VI). Pur se convenzionale, il sonetto è fresco e vive sono le immagini, ma manca della elegante cesellatura del VII. Le bellezze dell'amata, opera dei celesti, possono esser descritte degnamente solo da coloro i quali alimentano in Parnaso il loro stile; di limitate possibilità poetiche, l'Accolti a tanto non può giungere.

Nell'VIII — uno dei più celebrati, riportato dal Crescimbeni nei suoi Commentari e da molte Antologie poetiche dei secoli scorsi come esempio di perfezione stilistica — il poeta, perduto dietro al suo sogno, non è riuscito a spiegarsi la essenza d'Amore. Alla donna amata chiede perciò spiegazione di alcuni punti oscuri: « se l'aurate sue (di Amore) quadrelle move forza di stelle o di pianeta; se due cuori amorosi in un s'aggiunge per virtù simigliante che s'infonde dal Ciel ». Tema antico, non disdegnarono di svolgerlo gli Umanisti-poeti del '400.

Celebrazione della bellezza il XII, corretto ed elegante, assai elogiato nei secoli scorsi. Il poeta non chiede che di morire per amore: « mort'è soave e disiate pene », e si scusa se non subito si sentì preso dal fascino emanante dalla bella persona. Tutto impeto di soddisfatto desiderio che colorisce e sembrerebbe voler dare un tono nuovo e diverso alla poesia dell'Accolti, se non ci fosse il freno del pensiero, sempre presente, ad ammonirci che quelle immagini, puntuali e calde, sono dovute alla necessità di calare il sogno nella realtà, di prendere da essa le mosse, di porla continuamente presente, il V ricorda un breve colloquio d'amore che suggella la pace fra i due amanti. Il poeta si augura di fare « con Amor più lunga stanza » se « novo sdegno dell'alato signor » non distoglierà la sua speranza dal disiato bene.

Di un breve momento soltanto, però, la riconciliazione; la donna non corrisponde più alla devozione dell'amante, fredda ed impassibile lo fa crudelmente soffrire, ora come una volta servendosi dei begli occhi « per dar novo dolore al cor trafitto ». La sola speranza che rimane è che Dio voglia vendicare tante sofferenze e dare al poeta la gioia di vedere la donna penare per amore (XI). Lo sdegno

Poiché l'ordine dei sonetti ci indica anche affinità tra i vari codici, ne do la tavola comparativa:

b { R_8: XV - VII - VI - XIV - XI - XIX
  { C: VI - VII - XV - XIV - XI - XIX

c { U: IX - XV - I - XVIII - II - XII - IV - XVII - XX
  { R_7: IX - X - II - XII - V - XIX - XVI

Parallelo ad R_7 è Re: X-IX; e discendenti diretti Vi: IX-X, XVI; A: IX. Da parte degli amanuensi s'è in essi operata una ulteriore scelta.

Isolati ed unici troviamo: III in R_9; VIII in M; XIII in M_5.

---

però è di breve durata; l'Accolti si sente preso da questo suo amore, non può farne a meno, anche se non gli procura altro che dolore. Inutilmente cerca soccorso « da qualche lato », ogni via ormai è preclusa « se pietà non soccorre all'alma trista » (I); servo d'Amore, cantare le bellezze dell'amata è quasi sfogo alla sofferenza, anche se ben sa che esse fiorirono solo per procurargli danno (II).

Dopo averne tracciato con finezza nelle quartine ancora una volta il ritratto, secondo il concetto umanistico-rinascimentale della bellezza, con invocazione in cui la disperazione è contenuta, il poeta chiede una volta ancora « un breve parlar, un riso, un segno di pietade e d'amor » che consolino le sue lacrime (IV). Ma la purezza spirituale di lei è ormai inquinata, colpa dello scisma cristiano (XVI), ed il poeta, che sempre ha fatto della sua vita offerta all'amata con dedizione tale che il cuore più duro si sarebbe commosso, non è più ascoltato. Non gli rimane che cantare l'ingratitudine dell'amata ed il proprio dolore (XVII).

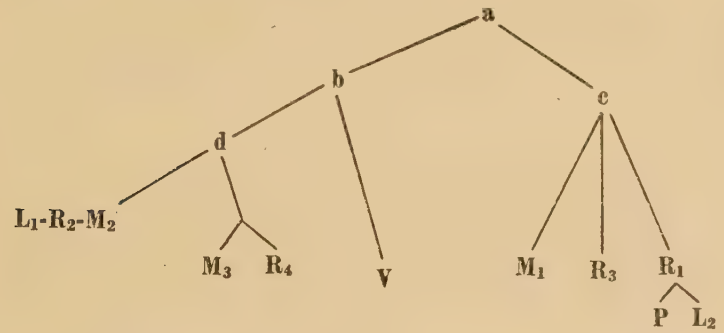
Se per le amorose sofferenze esistesse pietà, anche i sassi si commuoverebbero al suo caso. Ma chi vive nel dolore solo per trovare pietà non segue ragione: Amore diviene giusta pena per chi si allontana dalla retta via (XIX).

La passione amorosa s'è spenta; crede di aver ritrovato calma e tranquillità il poeta, quando Amore lo sorprende e lo reinnamora (XV). Ha termine la vicenda amorosa, racchiusa nel breve giro dei sonetti, lasciandoci intravedere, con il sorgere di un novello amore, nuovi palpiti, nuove felicità e nuovi tormenti. Chiusa tutta modellata, nelle immagini e nell'andamento melodico, sul sonetto del Petrarca: *Era il giorno ch'al sol si scoloraro.*

Gli altri pochi stanno a sé; nati da momenti particolari sono estranei alla cronaca d'amore dell'Accolti.

II.

1. — Testimoni della tradizione del capitolo *Onorato furor*: L_1, L_2, M_1, M_2 M_3, P, R_1, R_2, R_3, R_4, V, che si distribuiscono in due gruppi: b (V; d: M_2, R_2, L_1, M_3, R_4), c: L_2, M_1, P, R_1, R_3, secondo lo stemma:



a al v. 154 doveva esser poco leggibile: b e P, L_2, R_1 di c: *fuggo*, M_1: *fugge*, R_3: *fuggon*, che per il senso è la giusta. 212: tutti i mss. ci tramandano *e sì l'atroce*, accomodamento certo di a, che non comprese la dialefe dopo *si*; M^1 ci offre la giusta lezione, ricavata di congettura: *e sì atroce*.

b è rappresentato (indico solo gli errori, tra parentesi la lezione di c):

39. *a cui* (*a che*); 45. *è che bene* (*è che 'l bene*); 67, 68, 69 mancano; 72. *che mal* (*ch'al mal*); 130. *lume si fonde* (*lume s'infonde*); 143. *veder l'umile* (*veder umile*); 148. *in suso* (*infuso*); 150. *infuso* (*insuso*), sono state invertite le parole in rima. 160. *e mali* (*a' mali*); 177. *al bene* (*a ben*); 191. *con fede* + 1 (*e fede*); 206. *ove miglior* (*ogni miglior*); 221. *il cor contra di Job* (*il core contra a Job*), *di* è risoluzione congetturale errata di b per riportare il verso alla misura giusta. 263. *in l'aspetto* (*e l'aspetto*); 273. *vale e amore* (*val ch'amore*); 291. *verso di chi* + 1 (*verso chi*).

V, che il Flamini a giusta ragione definisce la più ampia e più corretta raccolta fino a noi pervenuta di rime to-

scane della prima metà del '400, ha individuali i soli errori: 144. *e disdegno* (*e di segno*); 203. *chiarità* (*carità*); 206. *affetto* (*effetto*). Si oppone al parallelo sottogruppo **d** il quale presenta varianti ed errori individuali comuni a tutti i mss. che in esso si stringono per affinità (tra parentesi la lezione di **V**):

32. *virtù* (*fortuna*); 37. *quest'è quel vizio* + 1 (*quest'è 'l vizio*); 64. *prossimo* (*pessimo*). 77. *per poco* (*per proprio*); 103. *luogo distante* (*tempo distante*); 209. *tu solo* (*se' solo*); 234. *Tauro colle* (*Tauro molle*); 263. *con l'aspetto* (*e l'aspetto*).

Il confronto dei testimoni di **d** ci indica:

M_3 — mutilo dal verso 182 per mancanza di carte — R_4 sono codici affini. Presentano la medesima lezione, priva di errori separativi nell'uno o nell'altro che ci permettano di stabilire i rapporti di discendenza tra i due. Sono paralleli ad M_2, ce lo testimonia la lacuna, prodottasi in M_2: 2. *sopra ogni altro che fa* (*sopra ogni altro valor*), e l'errore: 63: *nè conforto* (*nè consorto*).

Riprodottisi fedelmente in R_2, stanno a dimostrare la sua discendenza da M_2. Nel copiare da M_2, l'amanuense di R_2 è incorso in alcuni errori che, tramandatisi in L_1, ne indicano la discendenza da R_2:

18. *s'invia* (*si svia*); 64. *sperso* (*spresso*); 71. *tu dai* (*tu da*); 73. *è luce* (*elice*); 110. manca *talor* – 2; 123. *od opprime* (*o d'opprimere*); 162. *che pel l'acquistar* (*che pe'l cielo acquistar*); 183. *dalla ... milizia* (*della ... malizia*); 199. *o se* (*or se*); 236. *Mintarne* (*Minturne*).

L_1, a sua volta presenta gli errori suoi particolari: 42. *si mal* (*simil*); 63. *pax* (*par*), tentativo di correzione congetturale dell'amanuense, che non si accorse che la trascrizione errata non era *par* ma *conforto*. 81. *ragion* (*cagion*); 114. *anche or* (*ancor*), in R_2, per errore, era stato scritto *accor*. 130. *perchè* (*per cu'*); 135. *sochiudo* (*schiudo*); 144. *e si segno* (*e di segno*).

La fonte **c** ha intero il capitolo, in lezione più corretta e più fedele di quella tramandata da **b**. Unici errori o varietà di lezione (tra parentesi la lez. di **b**):

14. *della amara* (*della mala*); 96. l'ultima parola, *disgionta*, in rima, doveva essere poco leggibile, forse per un guasto meccanico del testo; si hanno risoluzioni congetturali varie: **P**: *disciolta*, M_1: *pronta*, R_1: *dis...*, L_2: manca; solamente R_3, ricavata di congettura: *digionta*. 222. *sol riscosse* (*sol ne scosse*); 236. *Miturne* (*Minturne*); 237. *al fratel* (*al fedel*).

I testimoni di **c** si dispongono come segue:

R_1, **P**, L_2 presentano la medesima lezione, con i caratteristici errori particolari al gruppo, ed in comune gli errori: 203. *impietà* (*e pietà*); 225. *mostrare* + 1.

R_1, L_2 hanno al v. 19 comune l'errore *faccia*, mentre **P** ci tramanda la lezione giusta *fiamma*. **P** ha poi, di contro a R_1, L_2, gli errori: 60. *ricrescie* (*rincresce*); 67. *ampio* (*empio*); 93. *disciolta* (R_1: *dis...*, L_2: manca); 207. *onore* (*onori*); 237. *fatel* (*fratel*); 290. *contal* (*contr'al*); 291 *si adizza* — 1 (*si adirizza*), che stanno ad indicare come discenda da R_1.

L_2 ha per suo conto gli errori: 25. *corte* (*torte*); 64. *spesso* (*spresso*); 72. *che mal* (*ch'al mal*); 207. *onor* (*onori*). Parallelo a **P**, discende direttamente da R_1.

M_1, R_3, per varianti ed errori individuali, che qui elenchiamo, si oppongono tra loro e ad R_1 (L_2, **P** appartengono ai descripti) dimostrando rapporti di collateralità non di discendenza di uno dall'altro (tra parentesi la lezione di R_1).

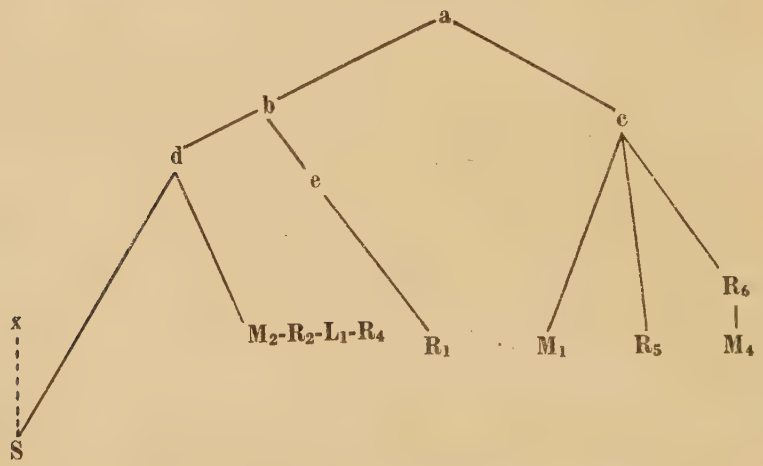
M_1: 14. *rigida* (*radice*); 28. *diffenir* (*deffinir*); 30. *istato* (*e stato*); 51. *del luogo* (*dal volgo*); 53. manca *è*; 60. *mortale dole* + 1; 69. *e bene iniquo* (*al bene oblico*); 96. *pronta* (*disgionta*); 98. manca *e*; 130. *poter* (*lume*); 142. *che troppo è* (*ch'è troppo*); 222. *sol un* (*un sol*); 241. *o vido* (*o vivo*); 289. *l'aiuto* (*l'avito*).

R_3, codice assai scorretto e quindi di scarso valore, si caratterizza di fronte ad R_1: 51. *dal luogo* (*dal volgo*); 71. *tu di* (*tu da*); 81. *e'l certo* (*del cieco*); 88. manca *quando*; 96. manca *è*; 114. *ancor se cotal* (*ancor s'altri tal*); 130. *ome* (*lome*); 135. *la* (*dal*); 138. *le stille* (*faville*); 156. *volgendo* (*vogliendo*); 167. *i primieri* + 1 (*e' primi*); 171. *la fossa*

(*l'offesa*); 216. *tanto coce* −1 (*cotanto coce*); 221. *Contro Jacob* (*contra Job*); 237. *al fratello* + 1 (*al fedel*); 241. *nervo* rima in *bo* (*nerbo*); 242. *con istrema* (*di suprema*); 255. *cielo o terra* (*cielo e'n terra*); 289. *popol l'avito terren vero* (*popol terren l'avito vero*); 295. *ma* (*né*).

2. — Testimoni della tradizione del capitolo *Poi che l'amato cor*: L_1, M_1, M_2, M_4, R_1, R_2, R_4, R_5, R_6 e la stampa del 1518 (S).

Si scindono in due gruppi: b (sottogruppo d: M_2, R_2, L_1, R_4, S; sottogruppo e: R_1), c: M_1, R_5, M_4, R_6, secondo lo stemma:



a è rappresentato: 58. doveva esser poco leggibile, forse per guasto meccanico del testo, e se ne ebbero risoluzioni diverse: b: *gentil*, che forse è la giusta, c (M_1: *gran*, R_5: *chiusa*, R_6, M_4: *dolce*); 70. probabilmente si presentava corrotto nelle due prime parole: doveva leggersi solo *cerca* e variamente congetturarono le due fonti: b: *e volendo cercar*, c: *cercando saper*; 83. corrotto o poco leggibile, b (d: *dallo spirto mortal le membra tolga*; e: *dalle membra mortal lo spirto tolga*), c: *dalla carne mortal lo spirto* (R_6, M_4: *sospetto*) *tolga*.

Mi costruisco la fonte b attraverso l'esame della *varia lectio* e degli errori (oppongo, distinguendole tra parentesi,

le varianti o la lezione giusta là dove si tratta di errori, di **c**):

8. *apparve* (*appena*); 9. *delle molte tristizie* (*della molta tristizia*); 10. *guardando al* (*guardando 'l*); 11. *al fin* (*nel fin*); 25. *or se' venuta* (*e se' venuto*); 43. *te le darò*, R_1: *te loderò* (*te lo darò*); 50: *andar* (*andarne*); 70. *e volendo cercar* (*e cercando saper*); 73. *e atto* (*e modo*); 77. *alzando* (**d**: *asciugò*) (*alzato*); 83. *dalle membra mortal* (*dalla carne mortal*); 107. *il liquor* (*il dolor*); 199. *per suo ... un* (*il suo ... in*); 125. *quanto languir ... aspetto* (*com'è'l languir ... effetto*); 128. *che'n ver di me* (*che già ver me*); 133. *col cor* (*col corpo*); 134. manca *e*; 139. *ella* (*egli*); 154. *e tal* (R_1: *e quali*) (*e quei*); 156. *tanti* — 1 (*cotanti*); 177. *mostri a qual porto* (R_1: *qual via*) (*qual fine*).

La fonte **c** è rappresentata (indico solo gli errori, tra parentesi la lezione di **b**): 17. *durissimo* (*dispietato*); 18. *a' mortali occhi miei* (*avanti agli occhi miei*); 48. *tu spronando* (*te isperando*); 85. *tosto* (*presto*); 91. *nel letto* (*in sul letto*); 104. *ma con* (*ma per*); 113. *poco* (*troppo*); 179. *e fra voi* (*e tra noi*); 188. *coppia vera* (*vera coppia*).

La fonte del sottogruppo **d** si può ricostruire per alcuni errori, congiuntivi dei due codici che la rappresentano, che la contrappongono nettamente alla fonte del parallelo sottogruppo **e**:

6. *cogli ... dolore* (*per ... furore*); 21. *di non vedere* (*non di vedere*); 54. *spirti tuoi* (*spirti suoi*); 55. *e con* (*ma con*); 56. *che'n te* (*che'n lui*); 61. *o far* (*o ver*); 77. *asciugò* (*alzando*); 79. *nè mai* (*non mai*); 80. *finito* (*fornito*); 81. *del tuo* (*nel tuo*); 83. *dallo spirto mortal le membra*, S: *dalla carne mortal le membra* (*dalle membra mortal*); 109. *significarno* (*significaro*); 130. *viede* (*diede*); 143. *prossimando al* (*approssimando 'l*); 147. *finì sì com'io* (*finisce come*); 175. *turbe mortali* (*turba mortale*); 180. *quanto* (*come*); 182. *lacrime ... fuggiran* (*lacrimar ... fuggirà*); 185. *la gran* (*l'alta*).

La fonte **e**, rappresentata da un solo manoscritto, presenta i seguenti errori individuali, separativi, che ci permettono di ricostruirla:

25. manca *se'*; 27. *viva accolse*; 50. *sanza pavento*; 68. *il duol*; 77. *alzando*; 79. *o me*; 87. *tolga*; 126. *qual se...* (manca il resto del verso); 145. *ponendo*; 149. *ogni suo membro*; 154. *e quali*; 170. *al la...* (manca il resto del verso); 177. *qual via.*

Dei testimoni di **d** M_2 presenta gli errori individuali che si sono trasmessi nei suoi discendenti:

7. *soferse*; 14. *a così*; 15. *tal voglia*; 30. *del mondo*; 43. *te le darò*; 67. *quivi accolte*; 83. *dallo spirto mortal le membra*; 154. *duri*; 181. *non furon.*

S, stampa del 1518, presenta fondamentalmente la lezione del sottogruppo **d**, col quale concorda negli errori sopra indicati; non discende da M_2, ce lo indicano le lezioni giuste che concordano con la fonte **e**, là dove M_2 risulta errato: 7, 14, 15, 30, 43, 114: *a riposare andosse* (M_2: *a riposar s'andosse*); 128. *ne siede* (M_2: *ne risiede* + 2) ma è a questo collaterale. **S** è stata, com'era del resto nel costume del tempo, contaminata con lezioni a volte giuste che si ritrovano in **c**; è evidente che si è servita di un testimone di quella fonte, perduto, che chiamo **x**:

17. *durissimo*; 25. *e se' venuta*; 43. *te lo darò*; 104. *ma con*; 107. *el dolore*; 113. *poco*; 133. *col corpo*; 177. *mostri a qual fine*;

ha anche lezioni particolari, comuni al solo R_5 di **c**:

65. *furon* (*lessi*); 87. *dal corpo tolga*; 136. *l'angoscia* (*la doglia*).

Presenta inoltre lezioni individuali, alcune errate:

67. *belle compagne*; 68. *non cognoscean* (*non conoscendo*); 69. *fussi* (*venìa*); 96. *el suo amato core* (*al suo l'amato cor*); 122. *el pianger* (M_2: *a pianger*, R_1, R_5: *'l pianto*, **c**: *el pianger*); 126. *nel fato* (*nel dolor*); 147. *ch'i' mi diparto disse e vo battendo* (*che la vita finisce come intendo*),

le quali stanno ad indicare il lavoro di rifacimento, a volte indiscriminato, dell'editore.

Gli altri manoscritti che si aggruppano in **d**: R_2, L_1, R_4, discendono per linea diretta l'uno dall'altro e tutti da M_2; appartengono ai descripti.

Alcuni errori nell'uno o nell'altro di essi ci dànno modo di stabilirne i rapporti genealogici (1).

La lezione dei versi 134, 160, 179, sta ad indicare la priorità di M_2 rispetto agli altri tre e come questi discendano da quello. Il copista di R_2, esemplando M_2, omise al v. 134 *e*; l'omissione s'è riprodotta in L_1, R_4. Ancora al v. 160, per distrazione scrisse *o signo*; l'amanuense di L_1, non intendendo il significato della parola errata, incapace a ricostituirla di congettura, pur cercando di correggere, scrisse *o segno*, errore che si riprodusse tale e quale in R_4. Disattenzione produsse in R_2, al v. 179 l'errore *a mia*; L_1, per un tentativo di ricostruzione congetturale, corresse, togliendo *a*, in *mia* (è anche probabile che in L_1 si tratti di errore materiale); l'errore s'è riprodotto in R_4.

Errore congiuntivo in L_1, R_4, che conferma la discendenza del secondo dal primo, è quello del v. 44. Creatosi in L_1 — a margine una mano più tarda corresse in *né* — s'è riprodotto in R_4. Congiuntiva ancora la variante dovuta, per riportare il verso a giusta misura, a correzione congetturale di L_1: *e tal*, v. 154, là dove R_2 aveva omesso *e*. R_4 ha ricostruito per suo conto la giusta lezione del v. 86, là dove, per particolare e normale uso scrittorio fiorentino, si era avuto, in R_2 prima, e poi era passata il L_1, l'omissione della liquida dinanzi a consonante. Ma R_4 commette un suo particolare errore al v. 109: *significarono* + 1.

---

(1) Do qui la tavola delle varianti di M_2, R_2, L_1, R_4, utili a stabilire la genealogia:

	M_2	R_2	L_1	R_4
44.	*né d'altro*	*né d'altro*	*ma d'altro*	*ma d'altro*
86.	*rotto'l parlar*	*rotto parlar*	*rotto parlar*	*rotto'l parlar*
109.	*significarno*	*significarno*	*significarno*	*significarono* + 1
134.	*e sepellite*	manca *e*	manca *e*	manca *e*
154.	*E tal*	*Tal* — 1	*E tal*	*E tal*
160.	*o signor*	*o signo*	*o segno*	*o segno*
179.	*amici spirti*	*a mia spirti*	*mia spirti*	*mia spirti*

I testimoni della fonte **c**, posti a confronto ci danno: R_6, M_4 presentano lezione uniforme ed hanno in comune errori congiuntivi particolari, nei quali gli altri due codici non convengono (tra parentesi la giusta lezione):

10. *ch'era* (*cor*); 16. *il fine* (*il crudo*); 20. *intenta* (*dolente*); 30. *delle* (*dalle*); 33. *il suo valor tua* (*il tuo valor sua*); 58. *dolce* (*gentil*); 62. *a piè* (*pie*); 63. *furono* + 1 (*furo*); 78. manca *e*; 81. *caro* (*caso*); 83. *sospetto* (*lo spirto*); 85. *s'invoglia* (*si volga*); 87. *toglia* (*sciolga*); 99. *non pensando* (*non possendo*); 100. *indarno* (*incerta*); 115. *parlare* (*parole*); 123. *t'hai* (*sai*); 136. *che'l corpo* (*che 'l cor*); 138. *chi troppo teme o troppo è lieto* (*chi troppo è lieto o troppo teme*); 159. *ciascuno* (*s'alcun*); 167. *del* (*che 'l*).

M_4 presenta poi i seguenti errori particolari, dovuti a disattenzione di copista: 27. *n'asciolse*; 40. *enante*; 56. manca *prima*; 62. *sopr'essi*; 87. *dalle sue* + 1; 99. *bevve*; 100. *ma quello* + 1; 115. *e bello* + 1; 161. *amato*;
e le lezioni giuste, ricavate certamente di congettura:

108. *da dispietato* (R_6: *da spietato* − 1); 178. *a vostro* (R_6: *a nostro*); 179. *tra noi* (R_6: *tra voi*); 183. *che* (R_6: *come che* + 2).

Indicative al fine di stabilire la discendenza di M_4 da R_6 sono le lezioni dei versi 65, 131, 138. L'amanuense di R_6 scrisse al v. 65 *lassi* invece di *lessi*; M_4 rabberciò con un *lasso* che non ha nessuna giustificazione nel contesto. Al v. 131, invece di scrivere *mondo*, R_6 ripetè l'*assieme* già trascritto in principio di verso (tale confusione poteva anche trovarsi nel testo da cui esemplava); M_4, per ovviare all'evidente errore, sostituì di congettura *vivente* che, se migliora il verso, lo rende però ipermetro. È da aggiungere l'errore di R_6: *da spietato* − 1, M_4: *da dispietato*, al v. 108, dovuto a risoluzioni congetturali l'una dipendente dall'altra, e la lezione comune *dolce*, v. 58, mentre gli altri codici del gruppo congetturarono: M_1, *gran*; R_5, *chiusa*, come s'è detto sopra. È evidente che la parola doveva essere poco leggibile nell'antigrafo; si ebbero perciò risoluzioni individuali che isolano nettamente l'uno dall'altro i mss. del gruppo.

M_1, pur avendo in comune con R_6, M_4 varianti in comune: 48. *tu spronando*; 49. *porrè*; 99. *non pensando*; 103. *sanza fermezza o certa fede*; 106. *udito avendo*; 155. *quel traditor*; si isola per errori suoi propri:

30. *del*; 51. *allo 'nferno*; 58. *gran favella*; 89. *al ber ebbe* + 2; 108. *da*; 123. *sia*; 128. *già per me*; 159. *perisse*; 170. *al lacrimar.*

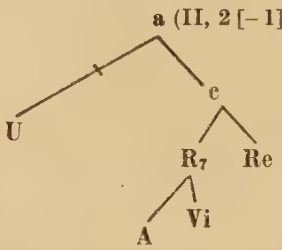
R_5, a sua volta, a parte gli errori comuni al gruppo, si isola dai tre mss. precedenti, e si dimostra ad essi collaterale, per alcune lezioni sue proprie, che non trovano conferma nei testimoni della tradizione, e per errori (tra parentesi la giusta lezione):

11. *se ria* (*sì ria*); 12. *che le* (*ch'a le*); 13. *soleva*, in rima (*sol una*); 14. *dolcemente nascosi* (*cominciò ella — ascosi*); 18. *duro* (*fiero*); 43. *te le* (*te lo*); 48. *te speronando*, correzione congetturale per riportare alla giusta misura il verso (*te isperando*); 51. *allo 'ntremo* (*allo stremo*); 52. *io son certa* (*certa son io*); 58. *chiusa* (*gentil*); 67. *care* (*dolci*); 74. *s'ingegnavan* (*si sforzavan*); 87. *spirto suo dal corpo* = S (*spirto dalle membra*); 97. *sanza gridare* (*sanza parlar*); 100. *Ma l'angoscia talor che'ncerta* (*E come quel ch'angoscia incerta*); 122. *fato*; 123. *caso* (il copista ha invertito le parole che stanno a capo dei due versi); 125. *doler* (*languir*); 126. *nel caso* (*nel dolor*); 128. in principio di verso è ripetuta la parola finale del verso precedente; 136. *l'angoscia* (*la doglia*); 138. manca il primo *troppo*; 145. *ponendo* = e (*morendo*); 146. *rimanente* (*rimanete*); 147. *ch'io mi parto disse* (*che la vita finisce*); 154. *dogliosi e gravi* (*lamenti e gravi*); 161. *non già a morte* (*Amor non già*); 182. *né poi fuggire attorno* (*né mai fuggirà giorno*).

Non ci è dato ricostruire attraverso i raffronti la tradizione dei sonetti:

I - III - IV - V - VIII - XIII - XVII - XVIII, tramandati da un solo codice. Si trascrivono così come si trovano nei manoscritti, con caute correzioni congetturali, indicate sempre, là dove si rende necessario.

I testimoni dei sonetti II, XII: U, R_7; IX: U, Re, Vi, A, R_7; X: R_7, Re, Vi, si dispongono come segue:



c è rappresentato (indico solo gli errori):

II, 2. *che fe' prezioso* — 2; 11. *novi sospir.*

IX, 8. *e da longo se disparte.*

U si oppone a c (tra parentesi la lezione di c):

II, 2. *che fe' già grazioso* — 1; 4. *sì dolce* (*el dolce*); 11. *novi pensier fieron* (*novi sospir feron*); 12. *ma mio* (*ma 'l mio*); 13. *che sempre furon* + 1 (*che fuor sempre*).

IX, 1. *se potesse* (*s'io potesse*); 8. *dal vulgo* — lezione giusta — *se diparte* (*da longo se disparte*); 13. *che troppo è raro* (*ch'è troppo raro*).

XII, 3. *unde tal miravia* (*d'onde tal maraviglia*); 9. *fu dal principio* (*fui da principio*); 11. *bel gioco* (*bel foco*); 14. *mercè in questo fuoco* (*mercede in questo giuoco*).

Dei testimoni di c, Vi è strettamente affine e concorda con R_7 (F. Flamini, *La lirica*, cit. pag. 324; *Giorn. st. d. lett. ital.*, XVII (1911), pag. 9, n. 1; F. Massera, *Rime di G. Boccacci*, Bologna, 1914, pag. clxiii); per la sezione che tramanda i sonetti dell'Accolti si può parlare di discendenza diretta di Vi da R_7, anche se è stata operata una scelta dai cinque di R_7, e così possiamo dire di A diretto discendente da R_7, collaterale a Vi, per il solo sonetto IX, l'unico che ci tramanda. Appartengono, Vi e A, ai descripti.

Noto alcuni errori di Vi:

X, 11. *e radoppiò sua forza*, correzione congetturale per il metro; ma andava eliminata la *e* iniziale (R_7: *e radoppiar la sua forza*);

XVI, 2. *bellezza e virtù* (R_7: *bellezza e fama*); 9. *leggiadra gloriosa* (*leggiadria gloriosa*).

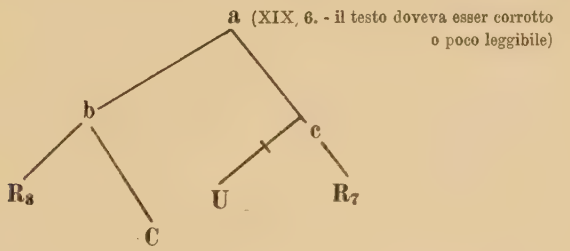
Re si oppone a R_7 per alcuni suoi errori particolari (tra parentesi la lezione di R_7 confermata da **U**):

IX, 4. *fussen* (*fusser*); 8. *da lungi*, l'errore era di **c**, R_7: *da longo*, la lezione giusta è di **U**: *e dal vulgo*; 12. *in nui* (*in me*);

e per lezioni giuste:

X, 2. *e di onestade* (*di* nell'interlinea, aggiunto nella revisione del testo; è lezione giusta confermata da **U**, R_7: *et onestade*); 11. *radoppiar la sua* (è stata tolta la *e* iniziale ed il verso è riportato alla misura giusta).

Per i restanti sonetti: VI - VII - XI - XIV (**C**, R_8), XV (**U**, **C**, R_8), XIX (R_7, R_8, **C**), i codici si distribuiscono come segue:



in cui **c**, un solo manoscritto, R_7, è rappresentato (tra parentesi la lezione di **b**);

XIX, 4. *e mie' di passo* − 1 (*e miei dì di passo*); 6. *o qualunque animal che più crudo si vede* + 2 (*o qualunque animal crudo si vede*). In **c** (R_7), per questo verso abbiamo la lezione giusta trascritta sul margine sinistro del foglio, di mano più tarda — fine del '400 — da una fonte che doveva essere assai vicina all'originale: *e quel crudo animal che più si vede*. La lezione erronea doveva trovarsi nella fonte comune a **b**, **c**; mentre **c** la lasciò così com'essa era, **b** si provò ad accomodarla eliminando *più* per riportare alla giusta misura il verso. 9. *fuori di speranza* (*fuor d'ogni ragione*); 11. *nell'estremo dolor* (*nell'amaro dolor*).

b è rappresentato:

XIV, 8. *per gloria acquistar tegna*;

XV, 14. *scese lo strale ch'Amor per voi vi spinse* + 1.

U si oppone a **b**, sonetto XV, (tra parentesi la lezione di **b**):

1. *al modo* (*nel modo*); 3-4. *e se dolendo che del primo incarco* | *libero i' fussi* (*e dolendosi ch'io del primo incarco* | *libero fussi*); 7. *lo strale* (*gli strali*); 8. *del* (*dal*); 9. *di che* (*si che*); 10. *per* (*pur*); 11. *al tutto* (*del tutto*); 14. *fisse lo stral ch'Amor per voi ne pinse* (**C**, poichè l'errore doveva essere in **b**, corresse: *scese lo strale ch'Amor per voi pinse*).

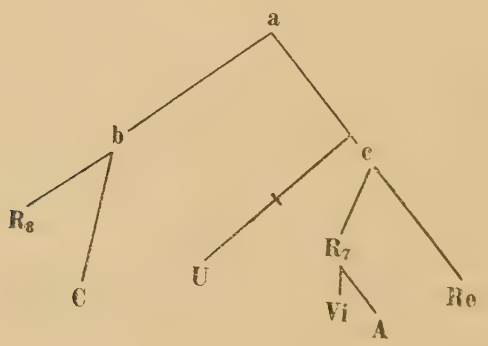
R_8 si oppone a **C** e si caratterizza (tra parentesi la lezione di R_8):

VI, 4. *è colmo e pregno* (*il mio è pregno*; svista di copista che ha letto la parola del v. superiore corrispondente per posizione; l'errore si tramanda nella stampa del Sanesi); 7. *o felice ... promisse* (*e felice ... permisse*); 9. *o fortunata patria* (*avventurosa patria*);

XI, 7. *se lo sdegnar* (*se lo sdegno*); 10. *madonna* (*mia donna*); 11. *chi farà sol di lei* — *sol* nell'interlinea — (*chi farà di lei* — 1);

XIV, 4. *e donna degna* (*e d'onor degna*); 13. *fugga* (*fuga*); si tratta di errori particolari all'uno o all'altro dei due mss. che indicano la loro parallelità, non dipendenza dell'uno dall'altro.

Volendo ridurre ad uno stemma unico i manoscritti che ci tramandano i sonetti si ha:



Il sonetto XX ci è tramandato anonimo, con la sola didascalia *Sonetus*, da U, in una sezione di rime burlesche, anonime anch'esse, quasi tutte di fiorentini, alcune delle quali appartengono sicuramente, altre vanno nei codici sotto il nome del Burchiello.

L'attribuzione a « Messer Francesco Accolti da Pontenano » è di Va, il quale lo tramanda, in una sezione in cui ha molta parte il Burchiello, mutilo dal v. 9 in poi (si leggono le sole parole finali di ciascun verso) perché il foglio è stato strappato per i tre quarti. In esso il sonetto ha però subito un profondo processo di toscanizzazione, non sappiamo se da parte dell'amanuense, persona colta, certamente per renderne più facile la comprensione.

Il Flamini (1) è stato il primo ad assegnarlo all'Accolti, fondandosi sull'autorità dell'unico manoscritto da lui conosciuto, il Vaticano. Ora l'altro testimone della tradizione, U, offrendoci intero il sonetto ed in miglior lezione, poiché non fornisce alcuna indicazione sulla paternità, getta un'ombra di dubbio sulla esattezza dell'attribuzione di Va. È assurdo pensare, però, che il ms. vaticano, antico ed autorevole, come è sempre stato riconosciuto da tutti coloro i quali si sono occupati e si occupano della lirica del '400, si sia inventata la paternità dell'Accolti per questo sonetto: né v'era ragione alcuna per far ciò. È più facile pensare che U non sia venuto a conoscenza del nome dell'autore; componimenti come questo, parodia di un dialetto, con intenti tutti burleschi, vagano a centinaia anonimi nei mss. e la paternità ci è indicata molto spesso da un sol codice. Questo e perché l'autore voleva rimanere anonimo, o non si preoccupava di rivendicare a sé la sua opera, e perché nessuno si interessava di andare a ricercare la paternità. Dominio di tutti, tal genere di componimenti aveva l'unico scopo di far ridere. Non è neppure possibile fare alcun raffronto con l'opera certa dell'Accolti, dato il carattere particolare

(1) F. Flamini, *La lirica toscana del Rinasc. ant. ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1891, p. 620, n° 8.

del sonetto, per confortare l'attribuzione di **Va**; dobbiamo dar credito al ms., così come lo abbiamo dato ad altri codici, **U** compreso, che unici tramandano altri sonetti dell'Accolti.

Ho spostato, per maggior comodità, in calce al sonetto la trattazione filologica, ed in nota discuto della sua importanza quale primo documento in dialetto bergamasco.

***

Nell'apparato critico ho accolto solamente le varianti di lezione, non gli errori di trascrizione, elencati nelle pagine introduttive.

1.

Capitolo di Messer Francesco Accolti a detestazione dell'invidia (1).

Onorato furor, famoso e chiaro
sopr'ogn'altro valor, che fai sì degno
el poetico stile e tanto caro,
Sanza 'l tuo sacro lume il nostro ingegno
nelle cose profonde, oscura e manca,
nè di gloria giammai apprende il segno.
Per te nostra virtù, debile e stanca,
spera forza acquistar, che 'l suo concetto
a buon porto conduca, ornata e franca.
Apri, dunque, l'ingegno e spira 'l petto
col tesor benedetto, Apollo santo,
per l'amor ch'a seguirti ognor m'ha stretto,
Sì ch'i' possa trattar, nel novo canto,
della mala radice, onde si cria
velenosa discordia, doglia e pianto.
Maledetta sie tu, profonda e ria

14. **c**: *dell'amara radice.*

(1) La didascalia è quella dei mss. di **b** (solo L_1, che appartiene ai descripti, la amplia alquanto: *del maledetto e pessimo vizio della invidia*) confermata in parte da M_1 (*contro all'invidia*), **P** (*contro il vizio dell'invidia*), R_3 (*tracta del mancamento della invidia*) di **c**. R_1, L_2 la hanno per loro conto ampliata (*Fatta contro il vizio dell'invidia, disprezzando molto gli invidiosi*).

crudel morte d'amore, invidia cieca,
per cui l'alma del tutto al mal si svia.
La tua livida fiamma abbrucia e seca,
in qualunque t'abbraccia, ogni bel frutto
che da molte virtù nel cor si reca;
Tu trovasti principio al nostro lutto
nel peccato d'Adam; per te la morte
regnò, fin'al Messìa, nel mondo tutto.
E, acciò che le vie maligne e torte
del tuo folle pensier, di ragion casso,
pienamente da noi ora sien pórte,
Deffinir si convien, nel primo passo,
la sustanzïa tua, che si riduce
in tre modi d'angoscia e stato basso.
Perchè, quando dolor nel cor s'induce
d'eccellente fortuna, o chiara fama,
che con vera virtù più 'n altri luce,
Nè, per tema d'ingiuria, poco s'ama
lieto stato d'altrui, quest'è la pianta
che la turba mortal invidia chiama:
Quest'è 'l vizio mortal, di cui si canta
pel profetico spirto, orribil morso
di basalisco, a che non vale incanta.
Talor nostro voler, troppo trascorso
nel desiderio suo, vinto si trova
da chi volge la speme a simil corso,
Indi par che dolor s'accenda e mova
spesse volte nel cor, a cui molesto
è che 'l bene sperato 'n altrui piova.
Dispettoso furor, poco modesto,
che da simil disio suo nome prende
di trista emulazion, più ch'altro mesto,
È maligna nequizia, che riprende
il giudizio di Dio, benigno e giusto,
che dal vulgo mortal poco s'intende.
Ma s'è 'l primo e secondo amaro gusto
dell'invidia trista e sì perverso
e nimico d'amor tanto robusto,
Quant'è più odïoso e più avverso
a natura ed a Dio, di ragion esce
chi, dal terzo che segue, ha 'l cor sommerso.
Il qual non eccellenza d'altri mesce,

19. R_1, L_2: *livida faccia.*
32. d: *d'eccellente virtù.*
39. b: *a cui non vale.*

nè fortuna miglior, che meno a torto
fra la gente mortal dole e rincresce;
Ma, perchè sol vorria tenere il porto
della grazia e del ben che gli è concesso
onde trovar non vol par nè consorto,
Questo pessimo mal, di sopra espresso,
zelotipia si chiama, o zelo inico,
sopra gli altri dua morbi 'n cima messo,
Di ragione e d'amor empio nimico.
O maledetta cupidigia ingorda,
appetito di gloria al bene oblico,
Da te nasce tal bestia ingrata e sorda,
come tu da superbia, ch'è radice
d'ogni nostro voler, ch'al mal s'accorda
La dolcezza e l'amor, che 'l cor elice
a terrena eccellenza, perchè prima
fra le pompe del mondo esser si dice,
Disia tanto levar suo pregio in cima
che la gloria d'altrui per proprio danno
e difetto d'onor essere stima.
E s' tu guardi, lettor, que' che più hanno,
come diviso in sè minor diventa,
veder puo' la cagion del cieco affanno.
Onde ben diffinisce ed argomenta
chi tristizia la chiama; è l'altrui bene
che come proprio mal par che si senta.
E sì come diletto ed amor vene
fra virtù e fortuna equal, se 'l core
con diritto voler ben si convene,
Così, quando misura e ragion fore
è del nostro disìo, simile stato
si vede esser cagion del cieco errore.
Dove eccesso maggior di gloria è dato,
poco move sua forza e rado monta
el velen che di sopra i' t'ho mostrato;
Perchè vil condizion ma' non s'affronta
con potenza sublime o fama eletta,
se non è da ragion troppo disgionta;
Nè virtù singular, da gente abbietta
esser vinta di loda e pregio teme,
come re di plebeo poco sospetta.
Sì che fra chi non corre ad una speme
non de' nascer tal vizio, che s'accoglie
da vicino splendor che 'l nostro preme.

69. M_1: *e bene iniquo.*

Però, tempo distante e luogo, toglie
la cagion del dolor che 'nvidia move,
e dirizza in amar più nostre voglie.
Or puoi chiaro veder, con vere prove,
come doglia e letizia d'un sol rivo,
per diversi rispetti e ragion, piove:
E per questo intervien che chi è privo
del ben già posseduto, talor gode
nella miseria del tempo giulivo;
E talora, pensando a ciò, si rode
pe 'l difetto presente, e più si lagna
ancor, s'altri tal ben posseder ode.
Ma ben può avvenir, sanza magagna,
o ver colpa d'invidia, che dolente
l'altrui ben contemplando el cor rimagna;
Onde, per chi distingue acutamente,
in tre spezie tristizia fuor si pone
del perverso furor dett'al presente.
Chè, se 'l prossimo nostro esser cagione
può, crescendo, ver noi di grave offesa,
o d'opprimere il giusto e sua ragione,
Non si spegne però la fiamma accesa
di carità, nè rio seme s'acquista
se 'l suo mal ci rallegra e 'l ben ci pesa;
E così adiven di chi s'attrista
sol del proprio difetto, e sente il zelo
che commove virtute in altri vista.
Per cui lume s'infonde e rompe 'l velo
della nostra ignoranza, saldo scudo
contr'ad ogni paura, caldo e gelo.
Questo fe' Scipïon, che prima ignudo
era di gloria, trïonfare, e mille
ch'i', per tedio fuggir, dal tema schiudo.
Le ricchezze, li stati e le tranquille
prosperità, che 'l Ciel per dote assegna
a chi segue malizia, son faville
Dond'è pria che la terza specie vegna
di dolor sanza vizio, che si noma
nemesi dell'effetto il qual disegna;

107. Narducci: *da un sol rivo.*
110. Narducci: *poco* (risoluzione congetturale; il N. si servì di un testo, R_2, in cui mancava *talor.*
114. R_3: *ancor, se cotal ben possedere ode.*
130. M_1: *Per cui poter*
138. R_3: *son le stille.*

Ch'è troppo dispettosa e greve soma
veder umile il giusto, e tal salire
e di segno regal ornar la chioma,
Alla cui punizion degno martire
trovar non si porìa, benchè racchiuso
colla scimmia 'l vedesse in mar perire.
E di questo dolor, più spesso infuso
ne' magnanimi spirti, accesi e pronti
a volar per virtute e fama in suso,
Costor, benchè non sien d'invidia ponti,
— chè la lor passïone a certo modo
per contrario di lei par che si conti, —
Pur non fuggon di colpa in tutto el nodo,
perchè troppo presume, oltre sua meta,
chi, vogliendo mostrarsi intero e sodo,
Col giudizio divin suo cor non cheta.
Il quale, o per ridur di morte a vita,
o per moltiplicar l'ira decreta,
Nella vita presente a' mali invita,
alle fragil ricchezze, al ben terreno,
che pe 'l Cielo acquistar ogni buon vita.
Però ponga ciascun misura e freno
all'ingegno mortal, che spesso abbaglia
nell'immenso saper del divin seno.
Nè de' creder alcun a chi aguaglia
tutte le colpe, e' primi moti accusa,
come vizio mortal in noi è taglia;
Perchè la passïon del corpo, infusa
nella mente mortal, sì 'l cor abbraccia
che fa lieve l'offesa e trova scusa.
Ma se nostra ragion segue la traccia
del bestial appetito, e non s'arrosta
dal disio natural, che l'uomo impaccia,
Divien tanto perversa e tanto opposta
al diritto cammin, che l'alma uccide
fin ch'a bene operar non è disposta.
E per tal differenza si divide
l'ardor primo d'invidia, ch'è più lieve,
dal perfetto livor che 'l cor elide,
Altrimenti saria 'l peccato grieve
nell'età puëril, che' primi effetti
della nostra malizia in sè riceve.
Ed acciò che nessun già mai sospetti

142. M_1: *che troppo è.*
168. *taglia*, ha il significato di: imposizione, gravezza.

che la colpa d'invidia si discerna
fra' peccati maggiori a morte eletti,
Con quel sacro furor che mi governa
brevemente dirò d'onde si scorge
esser degno l'error di pena eterna,
E, seguendo chi meglio in ciò s'accorge,
quando contr'a speranza, amor e fede,
la nequizia del cor suo velen porge,
O spegne altra virtù — chè si richiede
alla nostra salute molto frutto, —
che l'Agnel mansueto in croce diede;
Perdesi il Ciel e 'l ben passato tutto,
tanto il mal odïoso in noi s'ammorta,
e succede l'eterno orribil lutto.
Or, se la mente tua fia ben accorta,
per ragione vedrai che 'l viver rio
mortal pena con seco e dolor porta,
Considerando che 'l suo mal disio
la carità distrugge, e pietà rompe
per le qua' si trïonfa e vive in Dio.
O furor tenebroso, ove corrompe
ogni miglior effetto suo natura,
tanto s'aman ricchezze, onori e pompe!
Tu rabbioso, crudel, sanza paura
o rispetto di Dio, se' solo audace
ad ogni orrido caso e cosa scura!
Per te Roma sentì la trista face
della civil battaglia, e sì atroce
che per troppa vendetta ancor dispiace.
Dallo stimol tuo rio, trafitto in croce,
lacerato e deriso, 'l sacro Agnello
morì, ch'ora a' Giudei cotanto coce!
Chi uccide 'l parente e chi 'l fratello,
tanto val la tua forza e le tue posse,
come Cain mostrò nel giusto Abello.
Ecco la fera pessima, che mosse
il core contr'a Job e contr'al figlio
chè de' dieci fratelli un sol ne scosse.
O materia profonda, ov'io m'appiglio

191. **b**: *amor con fede.*
204. dopo *trionfa*, dialefe.
209. **d**: *tu solo.*
212. Narducci: *e Silla atroce.*
221. **b**: *il cor contra di Job.*
222. **c**: *un sol riscosse.*

col mio debile stile, arò io grazia
che ben possa mostrar l'amaro artiglio,
El qual gloria, virtute e fama strazia,
l'innocenti sommerge, e mai di sangue,
di ruina e d'esilio non si sazia?
Al passar della 'nvidia more e langue
ogni valle fronzuta e verde colle,
come schiuma rabbiosa o velen d'angue.
Per fuggir i suo' denti acuti, volle
el gran duca romano, a cui fu poco
vincer dall'Occidente al Tauro molle,
Finir l'alta sua vita in basso loco
e preferir Minturne a Roma ingrata,
ch'usò contr'al fedel sì laido gioco.
Tal merto ebbe l'Esperia soggiogata
e Cartagine vinta, o mal acerbo,
a cu' contra virtù tal forza è data!
Tenacissima pianta, o vivo nerbo
di suprema malizia, che di rado
trovò di penitenza alcun riserbo!
Ed è giusta cagion che, suo malgrado,
spesse volte perisca in tal tempesta
l'alma, sanza tornar a miglior vado.
Quanto stimol minor natura presta
nel peccato ch'i' dico, al cui mal seme
lievemente da prima ogni cor resta!
Nè sol questa ragion invidia preme,
ma 'l peccar per malizia, che più erra
contr'a lo Spirto Santo e più si teme,
Perchè 'l tristo dolor, che 'l cor afferra,
nella grazia d'altrui, bestemmia e grida
contr'a chi la difende in cielo e 'n terra.
Si che ben si può dir che 'n lui s'annida
animosa malizia, chiara e certa,
chent'è folle il pensier che sì la guida,
La cui fiamma crudel non può coperta
lungamente durar, che non s'adocchi
per manifesti segni e prova aperta.
Pallido porta 'l viso e scuri gli occhi,
e l'aspetto protervo acceso d'ira,
onde par che dispetto e velen fiocchi;

234. **d**: *Tauro colle.*
249. *resta* è adoperato per resistere.
263. **d**: *con l'aspetto.*

Amarissimo fiel la lingua spira,
pien d'acerbe parole e sanza legge
stride ne' denti e sempre in sè sospira.
In ogni altro dolor modo si legge
che rimuove l'offesa e 'l cor lusinga,
se la cagion dell'odio si corregge:
Qui trovar non si può, che leghi o stringa
quest'indomita fera, umil virtute:
poco vale ch'amor in Dio s'accinga.
Sol difetto di bene e di salute
e ruina d'onor, tal doglia sana
e le punture sue fa meno acute.
E qual mente sarìa, sì leve e strana,
che volesse cader di bene al fondo
per finir in altrui la voglia insana?
Pensi, dunque, ciascun nel cieco mondo
fuggir l'empia malizia, che divora
ogni petto di grazia più fecondo;
E ciò lieve gli fia se s'innamora
della gloria del Ciel, eccelso dono
che di bene immortal l'alma decora;
Dove regna d'amor di pace il trono,
perchè lume di Dio riluce intero
in ciascun degli spirti che 'n lui sono.
Segui, popol terren, l'avito vero
contr'al colpo d'invidia, che non vale
verso chi si dirizza in tal sentiero;
E stima ogni fortuna e ben mortale
esser falso tesoro e cosa vile,
e la tua condizion caduca e frale.
Nè per esser signor dal mar di Tile
allo stremo dell'India, donde nasce
Febo nell'orizzonte nostro umile,
Fuggir puossi 'l dolor, che nelle fasce
di ciascun si comincia; e però varca
con la mente nel Ciel, dove si pasce
El gloriöso Agnel, sommo monarca.

2.

Capitolo di Messer Francesco di Michele d'Arezzo, fatto sopra a una favola del Boccaccio ov'è di Guiscardo e di Gismonda; che Guiscardo aveva usato con lei parecchie volte segretamente, di che il padre di costei se n'accorse e prese costui e fello squartare e mandò

alla figliuola il suo cuore 'n uno nappo d'oro, onde ella si duole, e dice così (1):

Poi che l'amato cor vide presente,
lume e riposo al desïato ardore,
volto già 'n pace, tanto lietamente
Vinse, la nobil donna, il gran dolore,
che 'l dispietato padre agli occhi offerse,
per l'altrui mal togliendo 'l suo furore.
E con tanta virtù 'l dolor coperse
che, nell'aspetto lieto, appena un segno
della molta tristizia fuori emerse.
Ma, guardando 'l diletto cor, indegno
di sostener nel fin sì ria fortuna,
ch'a le più alte cose ognor fa segno:
« O dolcissimo albergo ov'io sol una —
cominciò ella — ascosi 'l gran diletto
d'amor, che nel suo fin tal doglia aduna,
Maledetto sia 'l crudo ed aspro effetto
del dispietato padre, 'l qual presenta
avanti agli occhi miei sì fiero oggetto.
Assai lieta vivea, assai contenta
era l'alma, dolente, a te d'ognora
pensar, non di veder tua vita spenta.
Morte finì 'l tuo corso, e l'alma fora
delle membra fuggì, come rivolse
la mutabil fortuna in te sua prora.
E se' venuto al fin che mai non tolse
grazia nè merto in questa mortal vita
a qualunque persona più n'accolse.
Omai, alma diletta, in te finita
è la nostra miseria, e se' lontana
dall'angoscie che 'l mondo indarno vita.

6. **d**: *cogli altrui ... dolore.*
7. **M**$_2$: *dolor sofferse.*
9. **b**: *delle molte tristizie.*
11. **b**: *al fin.*
17. **c**: *durissimo padre.*
18. **c**: *a' mortali occhi.*
20. **R**$_6$, **M**$_4$: *ch'intenta a te.*
21. **d**: *di non veder.*

---

(1) La didascalia riportata è quella di **R**$_1$; gli altri mss. ne hanno una più breve: *Cap. di m. F. d'Ar. facto per Gismonda figliuola di Tancredi per la morte del suo Guiscardo.*

Degno sepulcro a tua virtute umana
fu conceduto dal crudel nimico,
vincendo 'l tuo valor sua furia insana.
Dunque sol ti restava, o caro amico,
veder pianger colei ch'amasti tanto
in fin che 'l Ciel ver noi non venne oblico.
Ed acciò che 'l dovuto amaro pianto
fusse concesso a l'infelice amante,
da duro fato innanzi tempo affranto,
Il crudel padre mio fortuna errante
fece venire, chè per mia gran doglia
volse che agli occhi miei venissi avante.
Ed io te lo darò, benchè mia voglia
fusse non lacrimar, nè d'altro aspetto
paventosa venir più ch'i' mi soglia.
Poi, con somma letizia e gran diletto
farò l'alma, morendo, a te congionta,
te isperando al fin del mio concetto.
Oh! con qual porre' io, più lieta e pronta,
sanza paura, andarne a' luoghi ignoti
po' ch'allo stremo fia la vita gionta?
Certa son io ch'ancor, guardando i noti
luoghi, comuni all'infelice amore,
non son li spirti suoi di qui remoti;
Ma, con quel consueto e dolce ardore
che 'n lui prima s'accese, aspetta quella
che non arde ver lui con men vigore».
Qui posto fine a sua gentil favella,
l'infelice Gismonda, inverso il core
inchinata la faccia altera e bella,
Sanza grido doglioso o ver romore,
tante lacrime pie sopr'esso sparse,
che furo a riguardarle alto stupore.
Nè mai labbra d'amante meno scarse
lessi, chè 'l degno cor ben mille volte
baciò: pensa di lui come 'n vita arse.
Le sue dolci compagne, ivi raccolte,
non conoscendo il cor, nè d'onde 'l male
venia, ma di pietade erano involte,
E cercando saper che fusse e quale

48. **c**: *tu spronando.*
58. **M**$_1$: *gran*; **R**$_5$: *chiusa*; **R**$_6$, **M**$_4$: *dolce favella.*
61. **d**: *o far.*
67. **S**: *le sue belle*; **R**$_5$: *le sue care*; **M**$_2$: *quivi accolte.*
70. **b**: *e volendo cercar.*

la cagion del dolore, i prieghi invano
porgeano a quella a cui più d'altro cale.
Poi, con dolci parole e modo umano,
si sforzavan chetarla, con ogni arte
mitigando 'l dolor del caso strano.
Ma la donna gentil, po' ch'ebbe sparte
quante lacrime volse, alzato il viso
e chiusi gli occhi al gran dolore in parte:
« O molto amato cor, non mai diviso
dalla tua donna — disse — or è fornito
ogni altro ufficio nel tuo caso inviso,
Resta dunque sol ch'io, sanz'altro invito,
dalla carne mortal lo spirto tolga
sì che ratto col tuo divenga unito ».
E, com'uom ch'al suo ben presto si volga,
così rotto 'l parlar, l'acqua venire
fe' che lo spirto dalle membra sciolga.
Timida no, ma con costante ardire
nella coppa regal la mise e bebbe
acqua, lacrime e sangue al suo finire.
E salita in sul letto, ove già ebbe
con l'amato Guiscardo il gran diletto,
del qual sì tosto alla fortuna increbbe,
Compose il corpo suo con bello aspetto,
quanto più si potesse onestamente,
tenendo al suo l'amato core stretto.
Sanza parlar o lacrimare niente
aspettava colei che 'ndarno teme,
non possendo fuggir, la mortal gente.
E come quel, ch'angoscia incerta 'l preme,
che domanda soccorso e pur non vede
la cagion del dolor perch'esso geme,
Così, sanza certezza o ferma fede
del bevuto licor, ma per sospetto,
l'oneste donne, che ragion il chiede,
In parte udito avendo il parlar detto,

73. b: *ed atto.*
77. d: *asciugò*; e: *alzando.*
80. d: *or è finito.*
83. b: *dalle membra.*
85: e: *tosto.*
87. R_5, S: *lo spirto suo dal corpo sciolga*; e: *tolga.*
96. S: *tenendo il suo amato core.*
100. R_5: *Ma l'angoscia talor che*; R_6, M_4: *indarno.*
104. c, S: *ma con.*

e veduto il dolor e gli atti mesti,
mosse dal disperato e crudo effetto,
Significaro al padre i detti e' gesti,
onde, sanza aspettar, temendo, mosse,
del dolor e del mal ch'eran già presti.
Ma sua tarda venuta par che fosse,
dopo 'l preso licor troppo distante,
poichè nel letto a riposar andosse;
E, con dolce parole e bel sembiante,
tardi prima si mosse a dar conforto
al mal, ch'era passato troppo avante.
Onde, poichè di ciò si fu egli accorto,
il suo van consolar in pianto mesto
volse, di sè dolendosi: « Ha' gran torto,
Padre, disse la donna; a più funesto
caso 'l pianger riserva, non al nostro
fato, da te, ben sai, cercato e chiesto.
Chi vide mai quaggiù fra noi tal mostro,
com'è 'l languir del disiato effetto,
qual siete, padre, voi nel dolor vostro?
Ma se pur dell'antico amor nel petto,
che già ver me portaste, ancor ne siede,
l'ultimo dono alfin non sia disdetto.
Che, poichè 'l fato o tua voglia non diede
che 'nsieme con Guiscardo al mondo stesse,
non avendo del nostro amor mercede,
Almen fa' che col corpo amato messe
sien queste membra e sepellite insieme,
dovunque prima il suo corpo ponesse ».
Ma la doglia, che 'l cor soverchia preme,
spesse volte il parlar richiude e vieta
come a chi troppo è lieto o troppo teme;
Però non rispos'egli a sì gran piéta:
nell'estremo suo mal era condotto
dalla vita gioconda e tanto lieta.
La bella donna, approssimando 'l botto
della morte crudel, e già sentendo
ogni spirto vital esser corrotto,

113. **c**: *poco.*
115. **R_6**, **M_4**: *parlare.*
122. **R_1**, **R_5**: *pianto.*
125. **b**: *quanto ... aspetto*; **R_5**: *doler*
126. **S**: *nel fato*; **R_5**: *nel caso.*
128. **b**: *che 'n ver di me ... risiede.*
136. **R_5**, **S**: *ma l'angoscia.*

L'amato cor al suo petto morendo
subito strinse, e: « Rimanete, addio,
che la vita finisce, come intendo ».
Indi gli occhi velossi e 'l velen rio
ratto dal corpo ogni suo senso tolse,
e morendo fin pose al gran disio.
A cotal doglia, a tal termine volse
lo sventurato amor de' dua amanti
chi la lor libertà prima ne tolse;
E quei, dopo i lamenti e gravi pianti,
il nobil prenze in un sepolcro misse,
a se stesso cagion di guai cotanti.
Nè tal doglia il suo cor solo trafisse,
ch'ogni salernitan del caso acerbo
pianse, come s'alcun de' suoi morisse.
O Signor dispietato, aspro e superbo,
Amor non già, ma come amaro tosco,
capo di frode e di malizia nerbo,
A diritta ragion, armato e fosco
fusti prima dipinto, e sempre certo
fui del tuo fin, e 'l nostro error conosco.
Maggior esempio mai non fu scoperto
alla gente mortal, che 'l caso fiero:
quanto è da te ogn'alto cor diserto!
Gentilezza, beltade e valor vero
al lacrimabil fin furon condotti
da tue false lusinghe e van pensiero:
E nel corso più bel di vita rotti
gli amanti dolci da fortuna ria,
degni a più lungo ben esser prodotti.
Dunque, turba mortale, da cotal via
fuggi quanto si puote, e l'altrui danno
mostri a qual fine spesso Amor ne 'nvia.
Ed io, sempre piatoso al vostro affanno,
amici spirti e tra noi tanto cari,
come le genti italiche ancor sanno,
Non farò gli occhi miei ver voi avari

145. **e**, R_5: *ponendo*.
146. dopo *strinse*, dialefe.
147. **d**: *che la vita finì sì com'io*; R_5: *ch'io mi parto, disse, com'io*.
148. dialefe dopo *velossi*.
154. **e**: *e quali*; M_2: *e duri pianti*.
177. **b**: *a qual porto*; **e**: *a qual via*.
180. **d**: *quanto*.

di lacrimar, nè mai fuggirà giorno
che con nuova pietà non vi ripari.
Leggiadria e virtù, a voi d'intorno
non poter sostener l'alta ruina,
nè prudente consiglio il duro scorno.
Ite piangendo, dolce e peregrina
vera coppia d'amanti, il vostro stato,
poichè sì dura sorte il Ciel destina.
Ed io con voi, sino all'estremo fato.

182. R_5: *di lacrime.*
185. d: *la gran ruina.*
188. c: *coppia vera d'amanti.*

3.

Canzone di messer Francesco d'Arezzo in detestazione e biasimo della Corte Romana e di tutti i preti.

Tenebrosa, crudel, avara e lorda
gregge maligna, d'ogni vizio albergo,
che 'l scismatico error move e nutrica,
maledetta sie tu, po' che da tergo
t'hai messa ogni virtù, al ben più sorda
che l'angelica setta al ciel nimica.
Ahi! meretrice e Sodoma impudica,
nella qual Simon mago e Gezi regna,
e qualunque più Cristo ebbe in dispetto!
Vedrò ïo giammai vendetta degna
de l'idolatria tua che'l mondo intrica,
per giusta ira di Dio ch'ancora aspetto?
O furor benedetto,
che già desti tal forza al nostro stile
nel vaneggiar degli amorosi affanni,
spira nel petto mio, come richiede
la nequizia e gl'inganni
de' vivi farisei che'l mondo vede.
El successor del Sacerdote eterno,
che la nova famiglia in terra resse,
come la gloria sua mostra nel cielo,
poi che le chiavi in man gli fur concesse
del divin ministerio e del governo

10. dialefe.
14. rima imperfetta.

che volse il cieco mondo a miglior telo,
prigion, morte angosciosa, fame e gelo,
con que' ch'eran disposti a simil sorte,
per dar conforto al suo popol, sostenne;
onde le pecorelle bene scorte
l'inveterato error, l'antico velo
rupper, che prima'l mondo cieco tenne,
infin che'l secol venne
sotto il giogo cristian quasi del tutto,
poscia che Costantino a Dio si volse.
Da' veraci pastor sì dolce frutto
la santa fede colse,
non da vostro tesoro o viver brutto.
Così, senza temer, diritta corse
per virtù de' rettor fra gran tempeste,
la sacrosanta inviolabil barca;
né per cose terrene al Ciel moleste,
povera e nuda, mai la mente torse
dal glorioso suo sommo Monarca.
Oh, sinagoga ria! come se' carca
di miseria trista, e del tuo bene
ingratissima, cieca e sconoscente.
Già gli usati flagelli e l'aspre pene
non fur tolti da te per farti un'arca
anzi un inferno di perduta gente,
ma perché, pienamente,
si rivolgesse il mondo al sacro Lume,
e tu fossi ver Dio levata in pace.
Segui le vane pompe e'l tuo gran sume
infin che l'ira tace
che si nutrica nel divin volume.
Per te ogni virtù vie più si sprezza
che per la disperata iniqua gregge,
che'l furor di Satan tormenta e preme.
Qual barbarica gente mai si legge,
vota più di costume e peggio avvezza,
aver sì spento di virtute'l seme?
Miser chi s'argomenta o prende speme
del suo ben'operar, se mai si fida
nella tua pravità, maligna setta,
perché l'empia tua gola altro non grida

24. telo, dal latino *telum* = fine.

52. *sume*, dal latino *sumen*; da *sus* o *sugo*, quasi *sugimen* = tetta. Per traslato: fertilità, dovizia, grasso, abbondanza.

che posseder tesoro, e tristo geme
chi tra voi dignità sanz'oro aspetta.
La santa Sposa, eletta
a trionfar nel Ciel beata e bella,
per ricchezze terrene in voi si strazia
sì che'l Verbo divin par che divella
tanto da te sua grazia,
quanto tu pe'l mal far gli se' ribella.
Per tuo sacrificar più non si placa
la vendetta del Cielo, anzi s'accende
il furor di lassù quand'è più spento.
Per bestemmia crudel da Dio s'intende
l'orazion tua trista, e così vaca
quel che suol de' suggetti esser sostento.
Vivi piena d'angoscia e di tormento,
miser'Italia, lacerata e priva
di buon conducitor, di vizî ostello:
regni Venere e Bacco in te, e viva
e raddoppi l'error per ognun cento,
sí che invidia ne surga a Mongibello:
popol maligno e fello,
per lo cu' malo esempio oggi s'ammorta
nelle menti cristiane il lume vero;
fonte e radice della mala scorta
che, 'nsino al popol nero,
l'Oriente con Libia ancor comporta.
Non fu mai sí corrotto o sí profano
Eliogabal tristo e quel che cinto
di meretrici in Babilonia visse;
la lunga pace e l'ozio t'han sospinto
dal perfetto principio al fine insano,
come di Roma Claudio cieco disse.
Chi le crapule tue ma' ben discrisse,
le squisite vivande, che son chieste
dalle mense lascive in ogni parte,
e' preziosi vini, onde la peste
della lussuria par che pria s'aprisse,
che di voi or trionfa a piene sarte?
In sommo pregio è l'arte,
per te, di chi, ruffianeggiando, tenta
violar con ingiuria l'altrui letti;
e per che me' la puzza in ciel si senta
di Ganimedi eletti
ogni camera tua bordel diventa.
I' vidi il secol nostro ornato e chiaro

di due donne leggiadre, che già furo
d'onestà e di gloria nobil segno;
ma gli adultèri tuoi l'han fatto scuro,
perché ad ognuna fu nel fin più caro
oro acquistar che nome d'onor degno.
Oh, scelerata coppia! Oh, caso indegno!
Avarizia crudel, che tanto brami
spegner onesta fama e pregio in terra,
s'i' ho giusta cagion per ch'io mi chiami
infelice, doglioso e pien di sdegno,
Amor il sa, ch'in sua prigion mi serra;
po' che, per te, s'atterra
lo splendor del bel viso, che conforto
dolcemente già diede al mio cor lasso;
svergognato, corrotto e vile scorto
per seguir Mida e Crasso,
or divenut'è peggio assai che morto.
Donne, che con bellezza onesta voglia
accompagnate in questa breve vita,
per volar dopo'l fine al terzo polo,
giusta ragion del caso aspro v'invita
con noi a pianger, ché comune doglia
mantener non si de' già per un solo.
Bestemiate con meco il falso stuolo
che 'mpoverisce il nostro stato e rompe
del legittimo amor il casto nodo;
accusate gli stupri e le sue pompe,
armivi alla vendetta il giusto duolo
e lo sdegno per ch'io nel cor mi rodo.
Pongasi qualche modo
al perverso operar, dal Ciel, omai,
con tremendo flagel che gli spaventi;
suoni l'avara Babilonia guai,
e sien tanto dolenti,
quanto nel mal han spento e divin rai.
Muovasi 'l mar con furiosa faccia
e sommergati tutta in mezzo l'onde,
come al dur Faraon co' suoi già fece;
e, se la pena al tuo mal non risponde,
piova foco dal ciel che ti disfaccia,
misto di zolfo e di bollente pece.

124. *scorto*, dal latino *scortum* = pelle, cuoio. Forse per sineddoche, mettendosi *pellis* pel corpo della donna: meretrice, amorosa, baldracca.

Attila surga, e, qual che più cruda nece
usò contr'a l'ovil cristiano e santo,
per punirti a ragion or si rinnovi.
Torni la dura fame e 'l tristo pianto,
e tutto 'l mal che la Giudea disfece
co' vecchi Farisei congiunga i nuovi;
pace ma' non si trovi,
né di misericordia s'apra 'l seno
a te, che se' d'ogni pietade ignuda.
L'acqua, la terra e 'l ciel ti venga meno,
e dov'è posto Giuda
veder poss'io punito il tuo veleno.
Canzon, poiché di sopra è così dato,
o per colpa commessa o per ch'i' volga,
forse, 'l mio legno a porto di salute,
che nel regno d'Amor sempre mi dolga,
e fortuna m'affligga e l'or malnato,
a cu' servon quaggiù l'anime brute,
cerca pur chi virtute
coll'animo gentil segue ed onora,
ivi ti lagna e plora
e mantien il dolor nel qual i' manco,
sazio non già, ma per lunghezza stanco.

151. *nece*, latinismo: morte violenta, strage.

I.

Amor, ch'ogni sua forza e vigor piglia,
donna, dal vostro dolce e chiaro lume,
segue l'antico suo crudel costume,
sanza rispetto, in tutta sua famiglia:
chè, qualunque più fermo a lui s'appiglia,
empie 'l cor di sospiri e gli occhi un fiume
⟨tiene⟩ di pianto; e così torna in fume
nostra speranza: cieca meraviglia!
Onde, po' che di novo esser ridotta
veggo la vita in così duro stato,
dove di ben servir morte s'acquista,
per soccorso trovar da qualche lato,
volgomi intorno, e vedo ogni via rotta
se pietà non soccorre l'alma trista.

I, 7. U: *tenga di pianto*; il senso vuole un indicativo presente, che riporto di congettura.

II.

Candide rose, ornate de fin ostro,
che fe' già prezïoso el mar di Tiro,
in qual parte felice o lieto giro
finse natura el dolce abito vostro?
Per far somma beltà, nel secol nostro
al mio danno fiorir, ond'io sospiro;
chè 'l vostro alto splendor, quand'io lo miro
mi suol far di Medusa un nuovo mostro.
Spesse volte ragion, vergogna e morte
e speranza dubiosa un duro assalto
a' mie' novi pensier feron nel core;
ma mio fiero destino e dura sorte,
che fuor sempre d'amor tenace smalto,
di voi servo mi fer a tutte l'ore.

III.

Ciò che 'l vulgo ignorante apprezza ed ama,
a ragione seguendo el proprio affetto,
nobil sangue, ricchezza e stato eletto,
di potenzia maggior che più si brama,
gentilezza a ragion mai non si chiama,
nè fortuna può dar cotale effetto:
sol virtù che possegga un cor perfetto,
nobiltade produce, onore e fama.
L'amoroso disio, ch'esser ne pare
or di dolci pensieri albergo e vaso,
or dolenti sospiri in noi creare,
non è cieco furor commosso a caso,
ma effetto del Ciel, che sempre appare
in chi sia di valor reda rimaso.

IV.

Crespo, biondo, celeste ed aureo crine,
lucido più che di terrestre vena,

II, 2. *feste* è congettura del Sanesi nella sua stampa cit., ma il soggetto è *ostro*, non *rose*, secondo i mss. in accordo.

II, 4. U: *sì dolce*.

III. È responsivo al son. di Lodovico Petronio: *Io ho sentito e visto la gran fama*, riportato in appendice, il quale ha la didascalia: Lodovicus Petronius salutem dicit iureconsulto d. Franc°. Aretino.

bocca d'ostro, e di perle e rose piena,
occhi leggiadri, anzi luci divine,
gloriosa bellezza, eccelso fine
di cui alto desìo d'amar affrena,
chiara fronte gentil, vista serena,
che dolcezza ed Amor han per confine;
io son già di mercè chiamare stanco,
perchè il vostro valor mi faccia degno
di voi esser, madonna, in qualche parte.
Sol un brieve parlar, un riso, un segno
di pietade e d'amor, ch'io non vidi anco,
consolar può le lacrime mie sparte.

V.

Dolce mia vita e caro mio tesoro,
quanto fu grazïoso e lieto il giorno
con le mani, le braccia e 'l viso adorno
mi fuoro in seno, e' crini ornati d'oro.
Ivi prese 'l mio cor alto ristoro
d'ogni inganno d'amor e greve scorno,
benchè troppo fu breve el bel soggiorno
de l'amato mio sol, ch'i' tanto onoro.
Ma se dura fortuna e novo sdegno
de l'alato Signor, nostra speranza
dal suo ben disïato non distoglie,
io farò con Amor più lunga stanza,
e con colei che l'alma ha per sostegno,
tal che piene saran tutte mie voglie.

VI.

Ecco quel grazïoso aspetto, degno
di qualunque famoso al mondo scrisse,
donde l'alato cieco 'l mio cor fisse,
che di caldi sospiri è colmo e pregno.
Ivi pose natura 'l vero segno
di bellezza terrena, ivi s'affisse;
o felice colui a chi promisse
tanto bene 'l Rettor del sommo Regno!
Avventurosa patria, e dolce loco
dove 'l sacro splendor del viso nacque

V, 3. *con* = quando.
VI, 9. C: *o fortunata patria, o.*

che 'l secol nostro sopr'ogn'altro onora!
Veramente può dirsi ch'al Ciel piacque
crescer la tua felicità non poco,
mentre che 'l lume santo il mondo adora.

VII.

Gli occhi che 'l mio signore in testa porta (1)
fur chiarissime stelle in mezzo 'l cielo;
Bacco formò le mani, e quel di Delo
diede l'orato crin, che 'l sole ammorta.
Venere bella, ch'al suo ben transporta
gli animi accesi d'amoroso zelo,
ornò le guance: d'onestade il velo
finse Dïana, a' casti cuori scorta.
L'abito graziöso e 'l dolce aspetto,
fra cotante bellezze insieme unite,
peso non è dal nostro ingegno basso.
Voi che 'n Parnaso il vostro stil nutrite,
nobili spirti, el glorïoso obietto
scriver potete, ch'io lavoro incasso.

VIII.

Graziösa, gentile anima lieta,
che fai fede fra noi quanto sien belle
l'alte forme celesti, onde le stelle
prendon dal corso suo principio e meta,
deh, se vostra onestà dir non vi vieta
quel che spesso con voi Amor favelle,
ditemi se l'aurate sue quadrelle
move forza di stelle o di pianeta;
se due cuori amorosi in un s'aggiunge
per virtù simigliante, che s'infonde

VII, 7. Sanesi: *ornò le guance d'onestade, e 'l velo*; C, più corretto e più fedele all'antigrafo, e che arricchisce il testo di esatta interpunzione, toglie ogni dubbio a possibili errate interpretazioni ponendo dopo *guance*, alla fine della distinzione, dove cioè si conclude il membro del periodo, il segno del comma, ed accorda *onestade* con *velo*.

VIII, 9. M e Crescimbeni: *che due ... insieme aggiunge.*

(1) La donna amata, che signoreggia il mio cuore. V. in appendice la risposta di Piero Cambini.

dal Ciel, che i primi affetti in noi commove,
o se pur per natura Amor risponde
generalmente a chi sua fiamma punge
sì ch'a simil desio l'amato move.

IX (1).

Io non so s'io potesse almeno in parte
singular, gloriosa estense diva,
ornar vostra virtù di fama viva,
tal che digne di voi fusser mie carte.
Amor, ch'à del mio cor la prima parte,
disïoso mi sprona e vol ch'io scriva;
in tal modo, dicendo, in cielo arriva
vostro nome e dal vulgo se diparte.
A sì alto pensier, leggiadro e chiaro,
contradice ragion, che stima e vede
l'opra sublime e 'l nostro ingegno basso.
Basti adunque, madonna, in me la fede
e 'l perfetto voler, ch'è troppo raro
quel ch'a cantar di voi non fusse lasso.

X (2).

Io vidi, in aer tenebroso e fosco,
lume celeste et onestade altera
sotto candido velo in veste nera,
chiara più che non dico e non conosco.
Nel cui lieto venir quel ch'era nosco,
grave tempo maligno, in luce vera
cambiò sua vista, simel a la spera
ch'adorna il ciel e 'l mio paese tosco.
Io, ch'al novo miracol era volto,

VIII, 11. **M** e Crescimbeni: *i primi effetti.*
IX, 1. **U**: *se potesse.*
IX, 13. **c**: *che troppo è raro.*

---

(1) Il son. IX in $\mathbf{R}_7$ ha la didascalia: *Pro ill/ma D. Isotta Extensi Elegantissimi Iuris utriusque Doctoris D. Francisci Aretini.* In **Re**: *Eiusdem per eadem dominam dum esset postea Sponsa.* V. in appendice la risposta di Giovanni Suardo da Rimini.

(2) Il son. X in **Re** ha la didascalia: *D. Franc. Aretini Juris utriusque doctoris pro Ill. D. Isota Ext. dum esset vidua.* In $\mathbf{R}_7$: *D. Franc. Are. pro ill. d. Iso. dum esset vidua.*

subito scorsi Amor, nel dolce viso
radoppiar la sua forza e sue saette;
e, temendo, per troppo mirar fiso,
esser preso dal nodo ond'io son sciolto,
sospirando fuggii le luci elette.

XI.

La mia dolce nemica, che saetta
co' belli occhi leggiadri sì diritto,
per dar novo dolore al cor trafitto,
sanza rispetto di pietà s'assetta.
Ma se 'l sommo Rettor giusta vendetta
mancar mai non lasciò, sì com'è scritto,
se lo sdegno del suo prossimo afflitto
crudeltà e dolor simile aspetta,
io vederò, ferita in mezzo 'l core,
arder mia donna ed agghiacciare insieme,
e fuggir chi farà sol di lei strazio.
Per noi forse verrà tempo migliore,
chè virtù mi conforta e dona speme
di ridurmi a buon fine in breve spazio.

XII.

Occhi miei chiari e chiome ornate d'oro,
bianche, rosse, leggiadre, oneste gene,
d'onde tal meraviglia al mio cor vene,
ch'io sovente mi struggo e discoloro?
Bocca rosata e collo alto lavoro,
degno sol di Colui che 'l ciel mantene,
mort'è soave e disïate pene,
a me, ch'altro non chieggio e non adoro.
S'io non fui da principio sì cortese,
ch'io divenisse vostro fidel servo,
per languir dolcemente in sì bel foco,
nè dispregio di voi, nè cor protervo
di ciò furon cagion, ma chi n'offese
sempre, sanza mercede, in questo gioco.

XIII.

Ornatissimo spirto e chiaro ingegno,
onde 'l sacro furor fra noi si sente

XI, 7. C: *se lo sdegnar*; 10. C: *madonna*.
XII, 11. U: *bel gioco*; 14. U: *mercè in questo fuoco*.

in tal modo sonar, che nostra mente
serìa debile e stanca al suo disegno,
quanto più ti dimostri eccelso e degno
ne' tua versi leggiadri, amica mente,
tanto più ne sospiro e son dolente;
lasso, troppo lontan dal tuo bel segno!
Ma se tempo miglior succeda ancora,
dopo 'l secol maligno, il qual s'oppone
a chi segue virtute in ogni parte,
po' che fama e valor sì ben s'onora
per te, forse darò qualche cagione,
degna mente, a vergar tue rime in carte.

XIV.

Per mostrar come in donna eletta regna
vera onestà sopr'ogni cosa bella,
il Signor, da cui grazia e ben s'appella,
mi fe' santa, leggiadra e d'onor degna.
Ne' miei atti modesti 'l Ciel disegna
quanto lingua mortal di lei favella;
qui maritata, vedova e pulcella,
li occhi fissi per gloria acquistar degna.
E qualunque vilmente onore sprezza
per seguire avarizia, o van diletto
amoroso provar, che 'l mondo intrica,
dal glorïoso e singulare aspetto
fugga, po' che sua vita e sua bellezza
a sì povero fin brama e notrica.

XV.

Perseguendomi Amor nel modo usato,
d'infiniti laccioli armato e carco,
e dolendosi che del primo incarco
libero i' fussi in sì tranquillo stato,
quando gli parvi ben rassicurato
contr'a sua forza e di paura scarco,
allor prese lo strale e tese l'arco,
donna, del viso vostro in Ciel formato.

XIII, 6. Sanesi: *amicamente*; 14. Sanesi: *degnamente*. Il sonetto è responsivo ad uno di Mariotto Davanzati (v. Appendice).
XIV, 4. C: *e donna degna*; 13. Sanesi: *fuga*.
XV, 1. U: *al modo usato*; 3. U: *e se dolendo*; b: *ch'io*; 7. b: *gli strali*;

Sicchè, benchè 'l pensier rivolto altrove
fusse, pur l'improvviso e duro assalto
mi turbò prima e poi del tutto vinse;
e l'immagine vostra in bello smalto
scolpì di dïamante nel cor, dove
scese lo stral ch'Amor per voi ne pinse.

XVI.

Poi che 'l nostro Signor, madonna, elesse
levar vostra bellezza e fama in cima,
per virtù singular che 'l mio cor prima,
dopo i santi costumi, accese e resse,
i' non so chi più doglia aver dovesse
de l'acerbo mio mal ch'i' piango in rima;
perchè sommo valor sol bene stima
l'alta miseria delle menti oppresse.
Leggiadria gloriosa e nome chiaro
di perfetta onestà, che degnamente
come cose celesti in voi s'adora,
per argento e per or corrotte e spente
fuor dal scisma cristian, ch'è poco caro
quel che 'n Ciel più si brama e più s'onora.

XVII.

Quante volte, madonna, io v'abbia offerto
quel che val questa vita, quant'io posso,
con acceso disio ch'arìa commosso
ogni cor di pietate e ben diserto,
sola voi conoscete; e poi che merto
dal mio caldo servir aver non posso,
poi ch'Amor e Fortuna e 'l Ciel rimosso
m'hanno da voi, con un dolor coperto
io pur seguiterò 'l mio antico stile,
e per prender conforto in qualche parte
de l'acerbo mio male, che m'à offeso,
quanto possan sonar mie rime in carte
mostrarovvi: crudel, ingrata e vile,
in cui alto pensier non s'è acceso.

14. **U**: *fisse lo stral*; R_3: *per voi vi spinse*; **C**: *per voi pinse*.
XVI, 12. Sanesi: *corrette e spente*; 13. Sanesi: *ch'à poco caro*; 14. Sanesi: *o più s'onora*.

XVIII.

Quel trïunfante plaustro al museo coro,
che del sacro Elicon condusse al fonte
color che, poetando, la lor fronte
ornar del bel diadema al summo foro,
coperto d'un purpureo palio d'oro,
d'un ceruleo color le crespe acconte,
gran tempo t'ha aspettato a piè del monte,
a la dolce ombra d'un sacrato alloro.
« Veni, fili Johannes noster care »,
le dolci note che la turba santa
fa dietro al carro, altro già non sona.
Cur differs? Sunt ne tales gratie rare?
Apollo svelt'à già l'ultima pianta
di che sperat'ài sempre sua corona.

XIX.

Se, per sempre languire a capo basso,
si potesse già mai trovar mercede
a la piaga mortal, ch'al mio cor diede
chi consuma mie' dì di passo in passo,
e' non è sotto 'l ciel sì duro sasso,
e quel crudo animal che più si vede,
che pietà non movesse a tanta fede,
a le lacrime triste, al corpo lasso.
Ma fuor d'ogni ragion al tutto sente
chi, per trovar pietà, sua vita mena
in amaro dolor, che 'l tempo accresce.
Perchè 'l fine d'Amor è giusta pena
nella vita mortal di quella gente
che, vaneggiando, fuor del cammin esce.

XX.

I' sum inamorà de vu' sì fis,
che s'i' mangias di diavoi un gran saccò

XVIII, 11. **U**: *fan dietro*. Dialefe dopo *carro*.

XIX, 9. **c**, Sanesi: *fuori di speranza*; 11. **c**, Sanesi: *nello extremo dolor*.

XX, 1. **U**: *Maduna*, **Va**: *madon*; il verso risulta ipermetro: penso si tratti di glossa. *Fis* = fisso, con valore avverb.: saldamente, ostinatamente.

2. **Va**: *del diavolo*; manca *gran*; **U**: *mangias be di*; *gran* aggiunto con richiamo laterale. *Diavoi un*: sinalefe.

el no ma farie pro sol un boccò,
se mangias tuto el dì pur nos e fis.
Vostra stadura inamorà me fis;
quant ve vidi col veter sul barcò
e' <m'> fu avis che un gra' pilot d'arcò
el cor d'otra part tut<o> me trafis.
E tuta not e' no 'm cal d'insognà
como, madona, i' ve podessi avì:
e queste n'en parol da zanzignà.
Al cor de Crist, madona, i' vo di 'l vi:
inanz voria una not con vu albergà,
ch'a bocha fo pan, per e fis mangià.

3. **U**: *no ma fa* – 1.

4. **U**: *fis*, **Va**: *fics* = fichi. *Fis*, plurale (indeclinabile con singolare dal plurale) nel bergamasco è forma legittima. Cfr. G. Contini, *A proposito del plurale di « fico »*, in *Studi di filol. ital.*, VIII (1950), p. 329 sgg.

5. *fis* = fece.

6. **Va**: *quando vi vidi colventra insul balcò* + 1; **U**: *vid* – 1.

7. **U**: *en fu*; **Va**: *che mi parve uno spillotto d'arcò. Pilot*, con *pilum* = dardo, freccia.

8. **U**: *tut* – 1; **Va**: *ch[e d'a]ltra parte m'ha 'l cor* – 1; *trafis* = trafisse.

9. **U**: *enome* + 1; **Va**: *e non men.*

10. **U**: *con* – 1; **Va**: *avvinte a mie.*

11. *zanzignà* < *zanzà* e *zazà* = cianciare, chiacchierare (?), nel signif. di: parole da prendere a burla. **Va**, che ha rifatto il sonetto con evidente toscanizzazione: *disdegnare.*

12. *'l vi* = il vero.

13. **U**: *inanzi* + 1.

14. **U**: *chabochafo.* Il Tiraboschi, *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni*, Bergamo, 1873, ha nell'Appendice: *fo* = in fuori. *A boca fo* = a bocca in fuori, a bocca piena, significato accettabile.

Da notare la rima ricca: *saccò, boccò, balcò, arcò*; *insognà, zanzignà, albergà, mangià*; e la derivativa: *fis, trafis*, e forse anche: *avì, 'l vi.*

Così fortemente sono di voi innamorato (madonna), che non me ne farebbe pro, s'io mangiassi un gran sacco di diavoli, un solo boccone, se per tutta una giornata mangiassi soltanto noci e fichi. Ad innamorarmi è stata la vostra bella, formosa persona; quando vi vidi (guardando in su) col ventre sul balcone, ciò mi fece comprendere che un gran dardo, scagliato dall'arco d'Amore, da parte a parte il cuore m'avea passato. A nulla mi giova il sognare tutta

notte il modo di avervi in mio possesso: e queste non sono parole da prendere a burla. Ve lo giuro sul Cristo, madonna, vi voglio dire il vero: vorrei piuttosto dormire con voi una notte che a bocca piena mangiare pane, pere e fichi.

Al Prof. G. Contini, che mi fu vicino con suggerimenti, consigli, aiuti, vada il mio più vivo ringraziamento.

***

Il sonetto che qui per la prima volta si pubblica (1), è indubbiamente il primo con intento parodistico tra quelli in dialetto bergamasco, o della parte orientale lombarda, che si conoscono (2).

---

(1) Almeno come dell'Accolti; il Fabris, nell'articolo cit., ne aveva dato l'edizione diplomatica di su **U**, ma senza attribuzione alcuna.

(2) Dei due manoscritti che ci tramandano il sonetto, **U**, linguisticamente più corretto e più fedele all'originale, è stato scritto (ciò giustifica le inflessioni bresciane che qua e là vi si notano) da un Lunardo da Brixia (Brescia), non meglio identificato, fra il 1461 ed il 1470, come ha rilevato il Fabris.

Va, in cui s'è operata una accentuata toscanizzazione, e che tramanda interi i primi otto versi, è manoscritto singolare. Di formato mezzo foglio nel senso della lunghezza — l'altra metà è stata dal moderno rilegatore aggiunta per restauro —, originariamente non doveva essere altro che un brogliaccio sul quale il possessore trascriveva i suoi appunti, raccoglieva forse provvisoriamente, in sezioni formate da quaderni distinti, i componimenti poetici più disparati di cui veniva a conoscenza, fermava i parti della sua fantasia. La scrittura, ora calligrafica ora corrente, non sempre sembra della medesima mano: è probabile che altri in momenti successivi abbiano riempito i fogli lasciati bianchi.

Ciascun quaderno o gruppi di quaderni, hanno una propria cartolazione che affiora qua e là accanto a quella continuativa, o sotto di essa, apposta da chi riunì senza un ordine preciso i quaderni, che del resto non poteva scaturire dalla numerazione originale.

Oltre i versi del raccoglitore, con frequenti cancellature e pentimenti e rifacimenti, e gli appunti sulla popolazione e gli armati di alcune città toscane, il codice ha una sezione di rime del Petrarca, un gruppo numeroso di sonetti del Burchiello, un contrasto « degli uomini e delle femmine », lo *Studio d'Atene* dello Za, da v. 94 a v. 882

L'Accolti, che a Firenze forse nacque, che in Firenze visse la giovinezza abbeverandosi alle correnti umanistiche, non poteva non avvertire l'interesse della corrente realistica e burlesca, già vigorosa nel suo primo fiore, per la parodia delle parlate dialettali, con tutta l'allusività ed ambiguità in essa contenute, che va sino alla caricaturale tipizzazione dell'uomo ingenuo e grossolano, del mondo provinciale e campagnolo. Parodia che rappresenta uno dei filoni più importanti di quel genere, ma che vena anche altre manifestazioni letterarie fiorentine: novella, facezia, commedia (1), dall'Angiolieri al Sacchetti, dall'Orcagna al Pulci ed oltre, specie nel '500 con il Lasca, sino al '700 con il Fagiuoli, creatore di personaggi, nelle sue commedie, vivi e briosi.

Non poteva l'Accolti non avvertire tale interesse, sia perché nella prima metà del secolo il Burchiello aveva di già portato sul piano dell'arte cotesto genere dimostrandone la vitalità (2), sia perché e a Ferrara, dove

---

dell'edizione Frati (in *Scelta di curiosità letterarie*, dispensa 203, Bologna, Romagnoli), ecc.

L'appartenere i componimenti alla fine del Trecento, prima metà del Quattrocento o poco più, due date segnate nelle carte 230 r., 232 r. modern. num. — 1447, 1457 —, la scrittura stessa, ci danno la certezza che la composizione di **Va** occupa gli anni dal 1440 a non oltre il 1470, a voler abbondare.

A meglio determinare la data in cui il sonetto fu composto, oltre l'età dei due codici, ci viene in aiuto la biografia dell'Accolti. Da essa sappiamo che visse a Milano, ininterrottamente dal 1461 al 1466 in qualità di segretario del Duca Francesco Sforza, dopo essere stato, come s'è detto nelle pagine introduttive, per un lungo periodo insegnante a Ferrara.

(1) G. Folena, *Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei*, in *Studi di filol. ital.*, X (1952), p. 101.

(2) Nei suoi sonetti, accanto alla icastica rappresentazione della realtà, della vita di popolo colta in ciò che ha di più rimarchevole e caratteristico, accanto al gusto per l'allusivo, il furbesco, che suscitavano, attraverso il gioco delle immagini, il riso, si pone elemento importantissimo, ma per questo autore mi sembra trascurato, il parlare del popolo — fiorentino o di città toscane e non toscane — in ciò che ha di più vivo e vario, di più mosso, e le parlate dei romei,

egli aveva insegnato e dove il moto rinascimentale fioriva per opera del Marchese Lionello, e a Milano nei cenacoli di dotti che vivevano all'ombra di Francesco Sforza, come del resto in altre città a forte agglomerato urbano e ad avanzato sviluppo culturale, non alla fine del secolo, ma già agli inizi della seconda metà, « insieme alla diffusione e al primato del fiorentino letterario che si affermava contemporaneamente a nord e a sud — come ben dice il Folena, op. cit., pag. 101-02 — a Roma come a Napoli, e in Emilia e nel Veneto come in Lombardia, si assiste al sorgere dei primi tentativi di poesia dialettale *in loco*, per opera di artisti che maneggiavano di solito il volgare del Petrarca e del Boccaccio ».

A Milano, come altrove, la provincia con i suoi costumi, le sue semplici passioni, non solo meglio si prestava alla parodia ed alla caricatura, ma era più presa di mira. Quando l'Accolti vi giunse come segretario dello Sforza, tal genere era nettamente delineato nei suoi caratteri e certamente aveva scelto anche il suo linguaggio, quello

---

dei turchi, ecc., storpiate per meglio dar loro un timbro, con una sfumatura una tonalità a volte impercettibile, tutto equivoco e sollazzevole, giocando in equilibrio sul tenue filo della comicità, che scade a volte nel lùbrico, con gusto tutto particolare di popolano e di fiorentino, arguto, attento al frizzo, al motto pungente e sempre a doppio taglio. Indico qui i sonetti più importanti del genere con la pagina delle edizione del Burchiello cosiddetta di Londra, 1757, e con le didascalie ove occorrono dei codici più autorevoli: VINTEQQUATRO E POI SETTE IN SUL POSCIAIO (*in lingua sanese*, o: *contrafacendo i sanesi*), p. 53; DEMO A VINESIA SIE CAPUZI AL SOLDO (*S. di B. fece a Venegia*, o: *alla Veniziana*), p. 101; IO VIDI PRESSO A PARMA IN SU N'UN USCIO (*fatto per un di Parma presso a una fornace*), p. 92; LA GLORIOSA FAMA DE I DAVITTI, p. 23; PRESTATE NOBIS DE OLEO VESTROSSO (*quando vennono a F.^e due ambasciatori di Norcia*, o: *contrafa e norcini*), p. 96; DI DARMI TANTE LODI OMAI SCIVIC, p. 185, in risposta al sonetto di messer Domenico da Urbino: IO NON SO CHI TU SIA, MA STANDOM'HIC, p. 241.

Alcuni sonetti in lingua dei romei, e nei dialetti dell'Italia sett., ho pubblicato di recente nella mia edizione: DOMENICO DI GIOVANNI, DETTO IL BURCHIELLO, *Sonetti inediti*, Firenze, Olschki, 1952; sono i sonetti X, XI, XII, XXI.

bergamasco, che con il doppio senso di molti suoi vocaboli bene si prestava alla parodia ed all'equivoco.

In cotesto genere, usando una parlata nuova per lui, ma per questo più interessante in quanto metteva a prova le sue capacità, dava luogo a nuove esperienze, con il solo intento di ridere e di far ridere, l'Accolti si cimentò; il sonetto, pur mancando prove oggettive, è da supporre che non sia stato né il primo né l'ultimo che la sua fantasia abbia partorito.

Oltre alla indubbia importanza per l'uso del dialetto bergamasco, il sonetto dell'Accolti, a mio parere, è interessante per la parodia che egli fa, ammiccando tra verso e verso maliziosamente (compiaciuto non solo per lo scherzo, ma per l'armonia, la tornitura, il paludamento con cui ha rivestiti i versi), con l'ambiguità della parlata che mette in bocca ad un ingenuo provinciale dichiarante il suo amore ad una contadinotta procace, che ha svegliato i suoi sensi di maschio.

Nella parlata di Bergamo scarsi sono i componimenti che del '400 ci sono pervenuti. Cinque sonetti ha pubblicato, ma malamente, di su una stampa popolare del XV secolo conservata presso la Biblioteca Nazionale V. Emanuele di Roma, Mario Menghini (*Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, Romagnoli, Bologna, 1894, pag. XXXIII e XLVII sgg.). Il secondo, *Et so inamorat xi fis*, pag. XLVIII, solo nell'inizio ricorda il sonetto dell'Accolti. Lo anonimo autore dei sonetti, che ha voluto, ma non con intento parodistico, rappresentare l'ingenuo sentire del popolo, come l'Accolti ha ripreso dalla materia popolare, già largamente diffusa, lo spunto, atteggiamenti e movenze.

È da ricordare il *Mariazo a la fachinescha*, dal Bertoni rinvenuto in un manoscritto della Biblioteca Estense di Modena (1), opera arguta e faceta di popolo, a volte

(1) Manoscritto segnato S. 9. 18, c. 48 r., del XV sec. G. BERTONI, *Poeti e poesie del Medioevo e del Rinascimento*, Modena, Orlandini, 1922, p. 233 sgg. e prima in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, vol. 61, p. 41 sgg.

sconcia, ma sana e robusta, ed il sonetto *Chi levasse la smoia e 'l legniamé*, il più vivace dei quattro «Sonetti milanesi di Benedetto Dei», pubblicati or è poco da G. Folena (1), il cui sostrato dialettale è nettamente bergamasco e non milanese come negli altri tre.

Più ricca la messe nel Cinquecento. Non solo il dialetto si colloca sul piano dell'arte, ma Bergamo suggerisce al Ruzzante, per la sua *Pastorale*, pubblicata per la prima volta da E. Lovarini, tracciata tutta di getto, una delle figure più vive: quella di un medico « presuntuoso, ignorante interessato cinico », Maestro Francesco, che con la sua parlata « in bergamasco intriso di vocaboli dotti... crea uno scompiglio di equivoci strani sconci inverosimili » (cfr. tutta la scena XIII). Da questo momento, son sempre parole del Lovarini, non si scriverà la storia del medico buffo senza assegnare a Maestro Francesco un posto distinto (2).

Al Cinquecento devono appartenere i due sonetti largamente caudati pubblicati in appendice alle «Macheronee di cinque poeti italiani del sec. XV» (3), di su una rara stampa facente parte della Miscellanea che F. Cherubini lasciò alla Biblioteca Ambrosiana: *Dui bellissimi sonetti in lingua bergamasca nel primo di quali si dichiara la bellezza di Venezia et nel secondo la dottrina del Zani cosa dilettevole da leggere.*

---

(1) In *Studi di filol. ital.*, cit., p. 108.

(2) Ruzzante, *La Pastorale*, a cura di E. Lovarini (Bibl. di studi superiori, Filol. ital. e romanza, vol. XIV), Firenze, La Nuova Italia, 1951.

(3) A cura di P. A. Tosi, Milano, Daelli, 1864, appendice. I due sonetti sono stati stampati in Venezia, in Frezzaria al segno della Regina, nel 1580. Nel primo, verso la fine, v'è un accenno al Gattamelata e a Bartolomeo Colleoni, i cui cavalli non possono competere per bellezza con i quattro posti sulla facciata di San Marco. Per il Gattamelata è chiaro che si fa riferimento alla statua equestre di Padova, prima metà del '400, opera di Donatello; per il Colleoni forse alla statua equestre della tomba, nel Duomo di Bergamo, opera di G. A. Amadio: si può credere che il sonetto appartenga agli ultimi del XV sec., primi anni del XVI.

Con Zani nasce uno dei tipici personaggi, una delle tante maschere cittadine o regionali che faranno la fortuna dei comici del sec. XVI, in cui si concentrano e si sintetizzano il sentire, i difetti ed i pregi di un popolo nel suo vario manifestarsi, la sua bonomia e semplicioneria, il suo riso aperto e cordiale anche se spesso sconcio e sboccato. Ne sono testimonianza le varie stampe conservate dalla sopracitata miscellanea, opera di letterati che al popolo si avvicinano per dare vita ad una nuova espressione letteraria, non meno interessante, in quanto indica nuove tendenze, di quella aulica e curiale (1).

MICHELE MESSINA.

---

(1) Do qui i titoli degli opuscoli, tutti del XVI sec. La segnatura della miscellanea Ambrosiana non è stata indicata dal Tosi.

Instrumento del Dotor desconzo in lingua bergamasca, Cosa ridiculosa e nova con molti segretti di medicina nuovamente stampato. 4 carte, s. n. t.

Stancie amorose in lingua bergamasca del Zanul de Val Brambana ala so bela Nina, opera dilettevole. In Venezia, in Frezzaria al segno della Regina 1579.

Viaggio di Zan Fritada opera nuova e ridiculosa. Composta per uno Eccellente Poeta al presente Lettore di studio. 4 carte, s. n. t.

Barzeletta nova in lingua bergamasca. Cantada da Zan Fritada alla sua Sabadina, 4 carte, s. n. t.

Due canzonette nuove di un Amante, ecc. *Con un capitolo in lingua Bergamasca in disperata,* ecc., 4 carte, s. n. t.

Vita e costum de messir Zan Tripo om liberal, e om che cercava li comoditag, Con un capitolo de Messir Francesco Petrarca trasmutat in lengua de Bergem. In Milano, Per Gratiadio Ferioli, s. a., 4 carte.

È opportuno segnalare qui due altri componimenti in lingua bergamasca. Del primo l'indicazione è apparsa in una carta augurale de Il Polifilo, libri rari, Milano, Natale 1953, Capo d'Anno 1954: *Cosa nuova ... de un cestarol bergamasco,* Venezia, Mathio Pagan, 1554. Il secondo si trova nel ms. Magl. II. IV. 252 (sec. XVI), c. 120 v.: Ol credia mo di ave' perfetta schina, con la didasc.: *Sonetto in bergamasco.*

APPENDICE

Sonetto di Lodovico Petronio (V. risposta dell'Accolti, son. III).

Io ho sentito e visto la gran fama
del vostro ingegno e dell'alto intelletto,
onde penso chiarire 'l mio concetto
d'alcune cose fa la mente grama.
Saper vorrei chi gentilezza brama,
che cosa ell'è, e d'Amore l'effetto;
onde procede che tanto diletto
alcun ne prende ed altri mercè chiama.
Più tempo stato son in tal dubbiare,
nè mai trova' nessun che di tal caso
vera diffinizion sapesse dare;
però ricorro a voi, perfetto vaso
d'ogni virtù che si possi trovare,
visitator del bel monte Parnaso.

Sonetto di Piero Cambini per risposta di suddetto. (V. son. VIII dell'Accolti).

Fior d'ogni antico e moderno poeta,
nodrito d'Elicona alle mammelle
di Clio, Callïope e le sorelle,
tal che la fama tua non fia mai cheta,
di quello Amor, di qual mi par che pèta,
ahi, lasso a me, convien ch'io rinnovelle
quel che 'l cor mi divora e me 'l divelle
sì, che parlar di lui farò con pièta.
Di quella sola spera a noi più lunge,
move ogni nostro effetto, e per seconde
cagion n'è 'nfluito 'l come e 'l dove;
bene è ver che natura non asconde
reciproco l'amor, ma lo congiunge
più ne' gentili spiriti che altrove.

Sonetto di Giovanni Suardo da Rimini, responsivo al son. IX.

S'io mi vedessi in tutto, o pur in parte,
sufficïente a la tua lingua diva,
ringrazïar di questa fama viva,
che tu m'acquisti sopra tante carte,
tosto incominciare'; a quella parte,
fra me dicendo, omai convien ch'io scriva.

Dove 'l tuo stile fin'al ciel arriva
il mio di terra ancor non si disparte.
Ma, a tal ingegno peregrino e chiaro,
risponder non convien a chi si vede
giacer in loco così oscuro e basso,
ben che talor si trova sol la fede
supplir al tutto, perchè gli è di raro
che a tante imprese il corpo non fia lasso.

Sonetto di Mariotto Davanzati a Messer Francesco di Pontenano, dottore di leggi. (V. son. XIII).

Sopr'a natural corso o di ciel segno
prodotto fusti al mondo in ascendente
mirabil sì, che dal primo parente
parto uman non fu mai fin qui più degno.
Di Calliope e Clio fatto, ritegno,
coll'altre suore, e stil tanto eminente
che, quale in vetro o 'n acqua sol fulgente,
consegue la memoria a ratto ingegno.
Ond'è ch'io benedico a ciascun'ora
e 'l tempo e 'l modo e 'l loco e la cagione
che di vostra notizia mi fe' parte,
spirto che l'età nostra e 'l mondo onora.
Se virtù fusse in me qual'è affezione,
vergare' vostra fama in mille carte.

Nel Magl. II, II, 40, c. 186, r. il son. del Davanzati ha la didascalia: « a messer agnolo da urbino ».

Mariotto a messer Francesco detto, per la donna sua che tornò a casa verso la sera. (Magl. II, IV, 126, c. 4 v.).

S'or la mia spenta fantasia raccende
oltr'a l'usato, e se 'l valor rinfresca,
maraviglia non è, ch'a sì fatta esca,
sanza fucile, all'acqua il fuoco apprende.
Perchè 'ntorno a mia stanza un sole sprende
novamente venuto, onde cas'esca
che gentil cori abbaglia, infiamma e 'nvesca;
pres'è chi fugge e muor chi si difende.
Che, quante volte mi lampeggia intorno,
m'inchino e dico: « Il tuo messer Francesco
ti raccomando, che così m'impose.
Allor refulge l'uno all'altro corno
con atto mortale, anzi angelesco,
gratulando con voi e vostre cose.

INDICE DEI CAPOVERSI (1).

Amor, ch'ogni sua forza e vigor piglia – s – I.
Candide rose, ornate de fin ostro – s – II.
Ciò che il vulgo ignorante apprezza ed ama – s – III (2).
Crespo, biondo, celeste ed aureo crine – s – IV.
Dolce mia vita e caro mio tesoro – s – V.
Ecco quel grazioso aspetto degno – s – VI.
Gli occhi che il mio Signore in testa porta – s – VII.
Graziosa, gentile anima lieta – s – VIII (3).
Io non so s'io potessi almeno in parte – s – IX (4).
I' sum inamorà de vu' sì fis – s – XX.
Io vidi in aer tenebroso e fosco – s – X.
La mia dolce nemica, che saetta – s – XI.
Occhi miei cari e chiome ornate d'oro – s – XII.
Onorato furor, famoso e chiaro – C – 1.
Ornatissimo spirto e chiaro ingegno – s – XIII (5).
Per mostrar come in donna eletta regna – s – XIV.
Perseguendomi Amor nel modo usato – s – XV.
Poi che l'amato cor vide presente – C – 2.
Poi che il nostro Signor, madonna, elesse – s – XVI.
Quante volte, madonna, io v'abbia offerto – s – XVII.
Quel triunfante plaustro al museo coro – s – XVIII.
Se per sempre languire a capo basso – s – XIX.
Tenebrosa, crudel, avara e lorda – c – 3.

***

S'or la mia spenta fantasia raccende – s – di Mariotto Davanzati a F. Accolti.

---

(1) Indico con « s » i sonetti, con « C » i capitoli, con « c » la canzone. Il numero a destra — romano per i sonetti, arabo per canzone e capitoli — indica il posto occupato dai singoli componimenti nella presente edizione.

(2) Responsivo al sonetto: *Io ho sentito e visto la gran fama*, di Lodovico Petronio.

(3) Piero Cambini risponde con il sonetto: *Fior d'ogni antico e moderno poeta.*

(4) Giovanni Suardo da Rimini risponde con il sonetto: *S'io mi vedessi in tutto, o pur in parte.*

(5) Responsivo al sonetto di Mariotto Davanzati: *Sopr'a natural corso o di ciel segno.*

STRUTTURA E STILE DEL MACCHERONICO FOLENGHIANO

(Continuazione e fine, v. 132, 1 sgg.).

8. *Dalla fase sperimentale della Toscolana alla maturità delle ultime redazioni.*

La ricchezza del lessico che siamo venuti analizzando rispecchiava nella Toscolana la forza inventiva del Folengo e insieme quel tanto di divagante e d'intenzionalmente caricaturale di cui l'ingegnoso scrittore si compiacque. Ma la Toscolana non fu un punto d'arrivo, sì bene una importante fase dell'elaborazione attraverso la quale passarono le *Maccheronee*, e la fortuna che essa godette sopra le altre redazioni presso la maggioranza dei lettori dal Cinque all'Ottocento deve essere in buona parte attribuita all'equivoco in cui a lungo s'incorse, prendendo quelle di Merlino per invenzioni d'un cervello acuto e bizzarro, dando eccessiva importanza a divagazioni e svaghi che nell'edizione del '21 si mostravano in maniera più scoperta non solo nelle allusioni spesso ricorrenti alla storia religiosa e civile del secolo XVI, ma nella lingua stessa, che, meno fusa, e rilevata dalle spiritose note marginali, scopriva di più intenti parodistici e caricaturali. L'artista Folengo però, pur tenendo tutto il conto che doveva dell'esperienza fatta con la Toscolana, non se ne accontentò, e rifacendo e correggendo per più di un ventennio, volle portare il suo linguaggio, attraverso la Cipadense, a quella fusione e a quella coerenza che sono le caratteristiche più alte dell'ultima redazione, la Vigaso Cocaio. Rendersi conto dei criteri che guidarono il poeta nel suo lavoro di rifacimento e correzione giova a meglio comprendere l'idea che egli ebbe del suo personalissimo

linguaggio e a intendere il maccheronico nelle sue più alte possibilità di lingua poetica.

Il Folengo comprese innanzi tutto che le correzioni alla lingua della Toscolana non dovevano avvenire col sacrificio di quanto di più originale e di più motivato essa possedeva: la ricchezza delle parole sinonime, la varietà di ingredienti linguistici che facevano della sua la lingua per eccellenza antipetrarchesca, capace di adeguarsi al complesso e vario mondo della realtà quotidiana e, al tempo stesso, di esprimere quei rapporti delle cose che non s'inquadravano in un raffinato codice preconcetto ma nascevano da una spregiudicata intuizione della vita. Conveniva anzi accentuare il colorito maccheronico con una ancor più coraggiosa assimilazione di parole dialettali e volgari; era necessario solo limitare il gratuito, i vari giochi concettosi e verbali e, in pari tempo, rafforzare l'elemento, per eccellenza disciplinatore, della grammatica e della sintassi che, fondate sul latino e sul volgare letterario, potevano garantire quella sostanza logica, quella materiale coerenza cui lo scrittore non avrebbe potuto rinunciare se non rinunciando alla stessa facoltà comunicativa della parola, che, anche dove l'invenzione poetica è più personale, deve pur sempre essere *logos*.

Non occorre una ricerca laboriosa per trovare le tracce di questi perfezionamenti che rasentano persino l'eccesso di scrupolo: al principio del *Baldus* il verso

terra tremit, baratrumque metu se cagat adossum

è così corretto

terra tremat, baratrumque metu sibi cagat adossum,

rendendo più vicino al volgare il verbo *tremat*, ma correggendo secondo la sintassi *se* in *sibi*. Non è tradita l'eleganza maccheronica della quale il poeta discorreva nell'*Apologetica* della Toscolana, adducendo tra gli esempi significativi proprio questo. «Dicimus 'se cagat adossum'; melius, fateor, dici potuerat 'timet'. Sed cur, inquam, fuit repertum macaronicum? causa utique ridendi; ergo

'se cagat adossum' positum est causa ridendi et non orandi, nam vulgariter dicimus 'el si caga adosso di paura', quando quidem vulgare eloquium est macaronicis poetae latinizare». Fedele all'impegno di latinizzare il volgare, il Folengo ha solo reso conforme alla grammatica latina il pronome riflessivo per sfuggire all'ambiguità del volgare e del dialetto che non si valgono di diverse flessioni per il dativo e l'accusativo. Così nella *Zanitonella*

Deh, Tonelle, precor, noli me rumpere testam (T., *Zan.*, 1178)

venne sostituito nella Vigaso Cocaio da un più corretto, anche se meno vivo

ecquis es, ut venias amalato rupere testam? (*Zan.*, 984);

come

si non sufficerem te discalzare stivallos (T., *Zan.*, 1187)

si mutò in

si non basto tibi frustos sgambare stivallos (*Zan.*, 995),

che è trasformazione anch'essa caratteristica per il rinforzarsi insieme di elementi maccheronici (*basto*, *frustos*, *sgambare*) e per il maggior rigore grammaticale.

Non solo chiarezza e ordine, ma sinteticità e immediatezza erano lo scopo al quale mirava lo scrittore, e per questo sintassi latina e italiana erano fuse al modo stesso che si fondevano nelle parole i diversi ingredienti lessicali:

Talibus expletis ibat, rursumque palazzum
ire comenzabat, quando data trista novella est,
sproveduta sibi qua numquam tristior altra,
de portante viam dulcem Guidone fiolam (*Baldus*, II, 17-20).

Chi volesse analizzare questi versi non interessandosi alla deformazione maccheronica delle parole ma per spiegarsi il costrutto, non avrebbe che da constatare la contaminazione delle due sintassi latina e italiana col risultato di valersi dell'una e dell'altra in un impasto di spregiudicata efficacia. Non agiva dunque nel Folengo lo scrupolo di uniformarsi al latino per una pedantesca ricerca

di regolarità, ma la preoccupazione di raggiungere anche attraverso la migliore coerenza grammaticale chiarezza e immediatezza maggiori. Perciò il verso della Toscolana (*Baldus*, VIII, 57)

tunc omnes laxis currunt extemplo puellis

che per quel *laxis* nel significato di « lasciate » poteva suonare duro, si fa nella Vigaso Cocaio più latineggiante per solo amore di chiarezza:

tunc cito postpositis concurrit turba puellis (*Baldus*, IX, 112),

e per la medesima esigenza altrove (T., *Baldus*, IX, 282-83) la vivace pennellata con la quale è descritto Baldo quando in prigione guarda corrucciato il frate nel quale non ha riconosciuto Cingar è addirittura sacrificata per il timore che la sua dubbia sintatticità offenda il lettore. Il passo si leggeva così nella Toscolana:

Extollens oculos Baldus, frontemque rapatam,
suspiciensque illum *transversa tuentibus hircis*,
dixit...

e nella Vigaso Cocaio (*Baldus*, X, 335) venne ridotto allo scolorito esametro

Baldus item relevans oculos suspirat et inquit.

Non è questo il solo caso in cui le correzioni hanno distrutto vivaci particolari della redazione del '21, e chi abbia pratica di varianti d'autore e del difficile lavoro di lima al quale infaticabili artisti, dal Petrarca al Tasso, dal Parini al Manzoni, sottoposero i loro testi, non avrà ragione di maravigliarsene. Per stretti che siano i contatti tra le varie redazioni delle *Maccheronee*, le singole edizioni non stanno tra loro in un rapporto misurabile aritmeticamente sì che in ogni punto la redazione più matura rappresenti un acquisto rispetto alla precedente; ma coerenza vi era nel lavoro di lima del Folengo, e la coerenza dell'artista di forte vena che osa sacrificare le minuzie in vista di un perfezionamento dell'insieme e di un ideale più alto di stile.

Non solo la redazione del '21 faceva un posto notevole a sfoghi d'umore e a riferimenti alla storia contemporanea che lo scrittore più maturo sentì troppo occasionli e legati, anzi che alle vicende dei suoi personaggi, a risentimenti e interessi personali, come l'invettiva di sapore quasi protestantico contro le indulgenze (T., *Baldus*, VII, 320 sgg.), la menzione di Martin Lutero e di Erasmo (T., *Baldus*, VIII, 144), l'elenco dei grandi pittori contemporanei (T., *Baldus*, XIII, 442 sgg.), per non dire delle battute encomiastiche sui Gonzaga e dei minuziosi ricordi di vita mantovana; ma la Toscolana indulgeva anche alle descrizioni svolte con bravura ma eccedenti la linea del racconto, qual era la pur briosa « mercati descriptio » del libro V (vv. 477-521) del tutto sacrificata nella Cipadense e nella Vigaso Cocaio; si compiaceva del cumulo di note caricaturali di sapore pesantemente letterario quali si leggevano nei diffusi sproloqui astrologici di Cingar nei libri XII, XIII, XIV del *Baldus*, infilava troppi elenchi di esempi e di nomi, in un gioco quasi burchiellesco, che deviava dal tessuto narrativo del poema (1). Come su questi eccessi, su queste profusioni di una capacità inventiva più appariscente che vera intervenne l'autocritica del Folengo, così non per scrupolo pedantesco ma per la convinzione che la forza del suo linguaggio non poteva essere in facili sciatterie, dalla Toscolana alla Vigaso Cocaio lo scrittore arrivò a una costruzione più armonica della frase: non involuzione dunque, cioè un comodo ripiegamento sulle posizioni

(1) Si vedano le caratteristiche di categorie sociali e di mestieri (T., *Baldus*, III, 389-399); l'elenco degli strumenti agrari (ivi, V, 124-130); i nomina diversorum convenientium in alchimia (ivi, XII, 405-408); i lapidum nomina (ivi, XII, 427-432); e abbiamo citato solo pochi casi. Significativo è che lo scrittore abbia anche sacrificato i versi (ivi, XXII, 100-130) nei quali Cingar, Falchetto, Ircano, Hippol, Lirone, Vinmazzo e Boccalo denunciano le lor false generalità a Gulfora con giochi buffoneschi di parole. Nella Vigaso Cocaio (*Baldus*, XXIV, 146-164) restano solo le battute di Fracasso e di Baldo.

della lingua letteraria latina e volgare, ma coscienza della propria maturità di scrittore.

Del resto le più radicali correzioni della Cipadense e della Vigaso Cocaio (la quale, come giustamente è stato detto, non è una redazione sostanzialmente nuova, ma piuttosto una « Cipadensis altera » (1)) si svolsero nell'altra direzione: nell'accentuare il colore maccheronico con l'apporto di nuovi elementi dialettali e, soprattutto, con l'irrobustire e l'armonizzare dentro la frase, dentro il giro stesso di un esametro il colorito maccheronico. In questo modo anche il gusto descrittivo del poeta, la sua inclinazione a cogliere la realtà nei suoi vari e minuti aspetti, quella specie di bozzettismo calligrafico che raggentilisce i vocabulazzi e conferisce loro la facoltà di farsi tutt'uno come parole-immagini con le cose descritte, anziché essere tradita era assecondata, perché veniva corretta certa sommarietà irruente della Toscolana.

Osserviamo un passo che non è per intrinseca forza poetica dei più alti, ma rilevante nella struttura del poema per la sua funzione di nuova protasi epica a preludio delle avventure di Baldo dopo la liberazione dal carcere. Nella Toscolana (*Baldus*, X, 1-9) il più nobile argomento era annunciato così:

> Altius, o Musae, nos tollere vela bisognat,
> misterumque facit gravius distendere schenam.
> Usque modo fregavit aquas mea barca Poazzi,
> qui dormentato portum facit amne Nolani.
> Usque modo bassum calzavit Gosa stivallum:
> nunc aliquantillum resonent mea metra Thaliam,
> nunc mare tentandum, cui vitam credere mors est.
> Magnanimi Baldi celeberrima gesta canenti,
> dexter ades, Serraffe pater, vatumque magister.

Dopo il sonante e fantasioso attacco dei primi due esametri, il poeta indulgeva a indicazioni troppo minute di topografia mantovana, tanto che in nota non solo richiamava

---

(1) La definizione è di U. E. Paoli, nello studio cit. *Per una futura edizione*, p. 45.

l'attenzione sul *Nolani portus*, ma sentiva il bisogno d'informare il lettore che « Poazzus est alveus vetustus per quem alias Padus fluebat »; accostava poi alla musa maccheronica Gosa la classica Talia, si compiaceva della contrapposizione concettosa « cui vitam credere mors est », e introduceva ex abrupto il nome di Serraffo, che solo nei libri del viaggio infernale doveva divenire personaggio familiare al lettore.

Nella Vigaso Cocaio (*Baldus*, XI, 1-21) restano intatti i primi due esametri, ma tutto il resto è radicalmente trasformato con ricchezza di particolari che non si legano tuttavia alla cronaca minuta, ma ripropongono per le nuove gesta di Baldo la visione di quel mondo plebeo dal quale è attinta l'idea dell'eroismo e dell'avventura che ebbe il poeta:

Altius o Musae nos tollere vela bisognat,
misterumque facit gravius distendere schenam.
Usque modo calcavit aquas mea barca Cipadae,
ranarum quae voce cridant, redolentque lavacchium,
nunc mare Pietoli, quo non prigolosius altrum,
trapassare volo, nulla retinente paura.
Huc, Zoppine pater, tua si tibi chiachiara curae,
si tua calcatim veneti ad pillastra Samarchi
trat lyra menchiones, bezzosque rubeba guadagnat,
huc mihi cagninas iuncta cum voce budellas
flecte, soporantes galeottam carmine gentem,
tirantesque sibi totas dolzore brigatas.
Tuque boni semper seguitatrix, Lippa, boconis,
Lippa foiadarum columen Mafelina Cocaii.
adsis, et tecum invita coenare poëtam.
Usque modo ruptos gessit Bertuzza stivallos,
atque ad calcagnos cascavit braga Cominae,
nunc stringare licet gaiardis carmina stringhis,
unde valenthomi celebranda est forza baronis,
quo non Hectorior, quo non Orlandior et quo
non tulit in spalla portas Sansonior alter.

Le acque di Cipada e il mare di Pietole, ben diversamente dal Poazzo e dal porto di Nolano, non ci trasferiscono fuori da quel mondo nel quale si sono svolte le

avventure dei primi dieci libri (1): sono non semplici nomi ma luoghi fantasticamente animati dal ricordo del gracidare delle rane e dalla puzza di melma; e per lo sforzo di arrancare su quel mare sentiamo che più vera si fa l'immagine stessa dei due versi di protasi con le vele che si innalzano di più e la schiena che s'incurva sui remi (2). Quindi l'invocazione al famoso cantastorie Zoppino e la menzione dei suoi successi presso la plebe veneziana ribadiscono l'idea di quell'epicità popolare alla quale è ispiratrice, meglio che la classica Talia, la musa maccheronica Mafelina, *foiadarum columen*, chiamata a sostituire Bertuzza e Comina che sinora hanno cantato troppo sbracatamente (3). In questa protasi poi la meglio approfondita intuizione dell'epicità maccheronica comporta in ogni verso una più convincente adeguazione delle immagini e delle parole alle cose descritte: non soltanto rispetto alla Toscolana un effettivo acquisto di calchi nuovi — quali sono i comparativi *Hectorior*, *Orlandior*, *Sansonior* (4) —, ma quella fluidità, quella perfetta fusione dell'elemento latino con l'elemento dialettale che

---

(1) U. Cosmo che si è soffermato su questo passo come tipico esempio della metafora folenghiana, lo accosta giustamente all'esametro

an poterit passare maris mea gundola scoios (*Baldus*, I, 7).

Si veda il saggio *Intorno alla metafora*, in *Scritti di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino, Bocca, 1912, p. 786.

(2) Per un primo giudizio sul valore stilistico dei riferimenti a luoghi mantovani della Toscolana, corretti nelle redazioni della maturità, si veda Luzio, *Studi folenghiani*, cit., p. 87.

(3) Per notizie sullo Zoppino si veda ora L. Messedaglia, *Il cantore di piazza Zoppino « ad pillastra Samarchi »*, in *Varietà e curiosità folenghiane*, Serie quarta, Estratto dagli « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », CXIII, (1954-55).

(4) Se si volesse continuare per la Cipadense e la Vigaso Cocaio la descrizione del maccheronico che abbiamo fondato sulla Toscolana con l'intento di meglio seguire la formazione del linguaggio folenghiano, si potrebbe anche a questo proposito osservare l'ardire nuovo del poeta nei suoi vari conî linguistici, compresi i comparativi latineggianti formati su nomi. Ricordiamo almeno: Inter cortellos non

materialmente potrebbe essere definita la vittoria del dialetto sul latino ma che si presenta, a chi non scomponga analiticamente e si affidi al vivo flusso delle parole e delle immagini, come l'attuazione piena del maccheronico quale autonomo e originale linguaggio della fantasia folenghiana. Nelle ultime redazioni del *Baldus*, è vero che il poeta non solo inventò alcuni degli episodi più belli, ma accentuò in non poche parti quella prolissità, quelle divagazioni e invettive nelle quali si rispecchia non la disinteressata vena del narratore ma il suo moralismo invadente e la storia troppo personale di suoi crucci e di sue confuse aspirazioni. Ma l'artista prendendo sempre meglio coscienza di sé, rifiutava gli espedienti minori: dal cumulo di esempi attinti dal mondo della mitologia e della storia — che sia per la loro abbondanza sia per un fondo di mal celata pedanteria allontanavano dalla concezione semplificatrice dell'eroismo che s'era fissata nella nostra tradizione cavalleresca popolare della quale il Folengo seppe riassumere l'eredità con miglior consapevolezza artistica d'altri —, fino alla parodia diretta di passi d'autori latini, che troppo scopriva le intenzioni del letterato. Nella I maccheronea della Toscolana, per esempio, l'amore di Guido per Baldovina dava luogo a questa filza pedantesca ed incondita di casi illustri di donne che col loro amore tolsero energia e valore agli amanti, e l'elenco era naturalmente uno dei vari frammenti della polemica misogina che nella seconda redazione del poema è più puntigliosa, come altri pretesti polemici e caricaturali:

> Heu quia troppus amor savios stultescere cogit!
> Artibus ipsius quis nam certando repugnat?
> Ille valentus homo Caesar sibi subdidit orbem,
> ast meretrix illum poltrona subegit amori.

---

est cortellior isto (*Baldus*, IX, 211), nuovo rispetto a T. *Baldus*, VIII, 126-128:

> O, o miraclum, miraclum grande daverum,
> o cagasanguis, quanta latet possanza sub isto
> cortello...

Supposito Alcides humero qui caelica regna
sustinuit, variasque habuit certamine palmas,
foemineas vestes abiecta pelle leonis
induit et mazzam posuit fusumque piavit,
quique deus fuerat patiebat bestia firi.
Pompeum truncare suum Cornelia vidit
in proprio amplexu, Ptolomaei crimine falsi.
Hannibal en, tantum qui fecit in urbe spaventum,
luxuriae cedens soldatos cedere cessit.
Livia, te, Octavi, petulo scannavit ocello.
Marcus Faustinam scanfardam Antonius arsit.
Theseus Hippolitum bandivit crimine Phaedrae.
Pyramus et Tisbe torparunt sanguine moras.
David adulterii causa tradivit Uriam;
quattuor atque decem annos servivit Jacob.
Fortem Sansonem vilis femnella tosavit;
Judith Holopherno caput obtruncavit honesta.
(T., *Baldus*, I, 410-431).

Le correzioni della stesura definitiva sono esemplari: innanzi tutto i celebri casi d'amore sono ridotti ai tre più significativi, a quelli che veramente potrebbero sonare come ammonimento a Guido che per amore « suum regisque refudat honorem ». Quale nesso avevano con la storia di Guido e Baldovina la turpe passione di Fedra, il patetico amore di Piramo e Tisbe, l'adulterio di Davide o la proverbiale lussuria di Annibale e gli altri esempi rifiutati? Ma non è avventato aggiungere che un'idea di « bello stile » portasse a salvare i tre esempi tolti rispettivamente dalla storia romana e dalla leggenda greca e biblica, per fedeltà a quella medesima poetica medievale e umanistica alla quale s'era già ispirato Dante negli esempi di superbia del canto XII del *Purgatorio*. In parte però il Folengo aveva intuito sin dalla Toscolana l'importanza dei casi di Cesare e d'Ercole che assumevano già in quella redazione l'aspetto di brevi bozzetti e si staccavano dalla nuda forma dell'elenco in cui erano sacrificati gli altri esempi. Dall'elenco salvò la storia di Sansone ed ampliò pur essa alla forma del bozzetto con sue spiccate note di colore che consistono nel contrapporre la vigoria di quando l'eroe con le unghie sbranava le

fiere all'abiezione dell'ubbriachezza nella quale una *vilis putanella* lo tosò. Ma il rifacimento naturalmente è pure caratterizzato dalle minute correzioni che insaporiscono la lingua e portano dalla notazione del farraginoso brogliaccio poetico alle finezze artistiche dell'ultimo *Baldus*.

Leggiamo tutto il brano nella nuova stesura:

> Heu quia troppus amor savios mattescere cogit!
> ecquis erit tanti qui hunc possit prendere osellum?
> cui paniae nullae, cui trappola nulla repugnat.
> Caesar erat tam bravus homo, qui subdidit orbem,
> at mulier scanfarda illum subiecit amori.
> Alcides, validis qui spallis more pilastri
> cascatura susum tenuit solaria coeli,
> foemineam soccam reiecta pelle leonis
> induit, et mazzam posuit, fusumque piavit.
> Fortem Sansonem, qui ungis spaccare solebat
> dentatos porcos, tygres, magnosque leones,
> tandem imbriagum vilis putanella tosavit. (*Baldus*, I, 562-73).

Siamo di fronte a un passo nel quale il Folengo più si vale di una discrezione di natura squisitamente letteraria e dosa le parole secondo un fine gusto dei contrasti, non se le lascia dettare da quell'estro che gli suggerisce i brani più belli del poema. Si osserva dunque *stultescere* sostituito dal più maccheronico ed espressivo *mattescere*; il molto fine genitivo classico *tanti* cui fa riscontro nello stesso verso il pittoresco *osellum* (quanto sbiadito al confronto il verso della Toscolana, nel quale specialmente *ipsius* sa di vera zeppa); l'epiteto *scanfarda* che è abbastanza violento per sostituire i due che gli corrispondono nella redazione precedente, *meretrix* e *poltrona*; il plebeo *soccam* che raffigura l'avvilimento di Ercole ben più efficacemente del compassato *vestes*. Ma per rendersi conto della misura delle correzioni e cogliere le movenze stilistiche al di là delle parole isolate, si noti ancora come felicemente lo scrittore ha saputo trovare un dimesso tono narrativo per presentare con sorniona ironia la storia di Cesare: *Caesar erat tam bravus homo...*; al confronto la stesura primitiva «ille valentus homo

Caesar... » sembra un gioco di scolaro; e d'altra parte non si potrebbe nemmeno istituire un confronto tra i versi che descrivono la potenza di Ercole quando si caricò sulle spalle il cielo: « supposito humero, caelica regna, variasque habuit certamine palmas » suonano come vezzi di un pedante che non riesce a spogliarsi dei suoi ricordi di letture, se paragonati a *validis spallis*, *solaria coeli* e al nuovo particolare del cielo che sarebbe potuto cadergli addosso, il quale nel senso dell'eroicomico dice ben più del classicheggiante « variasque habuit certamine palmas ».

La scaltrita esperienza letteraria collaborò insomma efficacemente alla poesia in quanto, come solo avviene nei forti artisti, la cultura non portò a sovraccaricare il testo, anzi a renderlo più mosso, più allusivo, più vero. Ed è la stessa ragione che portò a ridurre e quasi a sopprimere del tutto i troppo frequenti « contremuere omnes », « obstupuere omnes », quali esordi di brani al principio di un esametro, perché troppo pesanti calchi del virgiliano

conticuere omnes intentique ora tenebant,

e a sopprimere alcune dirette corruzioni parodistiche di versi latini o a trasformarle in modo che se ne desse un'assimilazione piena con il maccheronico. Caddero dunque nella Vigaso Cocaio versi come questi:

extollunt alii colles vallesque Romagnae (T., *Baldus*, V, 111),

perveniens tandem solus sub tegmine fagi (ivi, V, 369),

parturient mures, nascetur terribilis mons (ivi, VII, 425),

— il quale recava la nota: « Contrariatur sententiae Horatii, qui dixit: parturient montes, nascetur ridiculus mus » —,

non mihi si centum bocchae, centumque favellae
quas Baldus gioias ibi vidit ferre valerem (ivi, XXI, 640-41),

illa ego quae quondam tribus impregnata diablis (ivi, XXV, 78),

facili parodie tutte di versi troppo famosi.

Ma anche dove restava il suggerimento di un testo antico, l'artista maturo intervenne a correggere in modo che non si desse parodia scoperta ma venisse riassorbito nel maccheronico e meglio incorporato nella compagine narrativa e descrittiva. E la dosatura fu sempre assai cauta. Se il passo di ispirazione oraziana

> debemus morti nos nostraque: pulsat et aequo
> mors pede nobilium turres inopumque tabernas
> (T., *Baldus*, XVI, 603-604),

tornò nella Vigaso Cocaio (*Baldus*, XVII, 664-65) in questa forma

> debemur morti, nos nostraque, pulsat et aequo
> mors pede nobilium turres inopumque botegas,

con la sola rilevante correzione di *tabernas* in *botegas*, fu perché nell'intento del poeta il tono sentenzioso non doveva essere alterato, costituendo la massima quasi un pezzo a sé. Ma dove era interessato l'elemento narrativo la correzione fu tanto radicale da cancellare sovente l'intenzione stessa di un calco parodistico: così mentre di Guidone innamorato il poeta aveva scritto (T., *Baldus*, I, 207)

> Guido iacet solus nimio superatus amore

con serietà classicheggiante, nella Vigaso Cocaio diede un quadro arguto e fortemente visivo:

> Solus Guido iacet, solus solettus a casam,
> buttatus lecto giostrat se contra medemum
> (*Baldus*, I, 252-53);

così la morte di Gulfora che nella Toscolana (*Baldus*, XXII, 213-14) era tutta ricalcata sulla virgiliana fine di Turno

> ergo dum stridet, rapitur miserabilis inde,
> vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras,

non è solo insaporita da un forte colore maccheronico nella Vigaso Cocaio (*Baldus*, XXIV, 258-60), ma, diremmo, svincolata dai più appariscenti ricordi virgiliani

e in tal modo adeguata al mondo infernale descritto da Merlino:

> Sic igitur dum stridet adhuc, malnata piatur
> unguibus innumeris diavolorum forte cridantum
> umbraque in infernum cum corpore fertur ab illis (1).

9. *L'equilibrio artistico della Vigaso Cocaio.*

Anche per questa via si constata come dalla giovanile intuizione del mondo fondata su rapporti nuovi ed ispirata soprattutto a una aggressiva interpretazione della vita e perciò di quella stessa parte della vita che è la letteratura, Merlino arrivasse alla coscienza dell'autonomia del linguaggio maccheronico. Il potenziamento degli elementi dialettali, che è il dato materialmente più sensibile delle due ultime redazioni, non fu veramente ridurre il maccheronico al dialetto: se per certi tratti dell'arte di Merlino è vero che « i suoi grandi confratelli, i poeti italiani che in qualche modo possiamo confrontare con lui si chiamano Gioacchino Belli, o, meglio ancora, Carlo Porta » (2), è pur vero che « egli sentiva maccheronicamente, il suo mondo era maccheronico, e però verseggiava in maccheronico » (3), apriva cioè col suo linguaggio, specchio fedele della fantasia, la visione di un mondo non concepito secondo un realismo stravagante e materialistico, ma vagheggiato sentimentalmente e artisticamente distaccato. Se anche alle origini del maccheronico erano il divertimento del goliardo e le intenzioni satiriche e parodistiche del letterato, al punto di maturità

---

(1) Per altre reminiscenze classiche e umanistiche della Vigaso Cocaio si veda U. E. Paoli, *Il Baldus e le altre opere*, cit., pp. 51-52; 62-63; 101. Le nostre osservazioni non collimano con quelle del Paoli, e diverso è l'intento che ci guida in questa scelta di « fonti ».

(2) E. G. Parodi, *Poeti antichi e moderni*, Firenze, Sansoni, 1923, pp. 198-199.

(3) B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1915, III, p. 99.

a cui giunse con le ultime redazioni il poeta realizzava un linguaggio che, reggendosi quasi miracolosamente in equilibrio tra il letterario e il plebeo, superava e annullava tanto l'immediatezza del plebeo quanto l'artificiosità del letterario. Perciò è così grande la distanza tra i versi italiani e quelli maccheronici del Folengo. Egli intuì nell'*Orlandino*, cioè dopo la pubblicazione della Toscolana, quello che doveva essere uno degli episodi più giustamente famosi del *Baldus*: l'arrivo di Guido e Baldovina nella capanna del contadino Berto Panada. Ma dovunque si scelgano i passi dell'*Orlandino* e del *Baldus* risulta la difficoltà, lo stento, la freddezza delle ottave italiane, e la scioltezza, il movimento tra affettuoso e ironico degli esametri maccheronici.

> Acceso il foco, Berta a più d'un paio
> di pesci cava l'intestine immonde (*Orlandino*, V, 67),

che è poco più che l'enunciazione di un fatto, diventa nel *Baldus* una scenetta nella quale i gesti dell'improvvisata massaia s'improntano tutti di grazia e di lieve comicità:

> Disguantat niveasque manus, smanicatque biancos
> ac teretes brazzos, cortellum prendit, et illos
> disquamans pisces purgamina gittat, et illis
> trat pellem ranis apparens trare braghessas. (*Bald.*, II, 198-201).

Ma anche in un punto in cui il poema italiano dà un quadretto a suo modo compiuto, il maccheronico saprà portare non solo particolari più sottilmente calzanti, ma un umore nuovo, trasformerà insomma la prosa in poesia:

> Milon si scotta e gli occhi spesso tange,
> come uom che soi peccati al fumo piange.
>
> Onde Berta sen ride e si consola
> vedendo quel tant'uomo fatto coco,
> a cui pel fumo e gli occhi e il naso cola
> e brugiasi le gambe al troppo foco.
> Milon che ben l'intende, una parola,
> piangendo tuttavia, disse per gioco:
> — Tre cose l'uomo cacciano di casa:
> il fumo, il foco e la moglie malvasa. (*Orlandino*, V, 68-69).

... fumus, bruttura camini,
ipse focus scottans peccata piangere cogit.
Nunc frontem, nunc crura manu, nunc detinet occhios,
frontem namque sugat troppum quae scolat ob ignem,
gambas namque tegit troppo quae ardore coquuntur,
occhios namque fregat troppus quos fumus anegat,
quin etiam nasum fazzolo saepe colantem
moccat, et urgetur virdam maledicere legnam.
Illa magis ridens multum capit inde solazzum.
Quem risum advertens has dixit Guido parolas:
— Tres cosas prudens Socrates mundo esse provabat,
quae cazzant hominem, faciuntque uscire decasam,
scilicet ignis edax, fumusque, uxorque cativa. —
Baldovina statim respondet: — Non tamen heus tu,
non tamen hanc ipsam curas deponere brigam. (*Bald.*, II, 220-34).

Come la prosaicità della vita contadina e plebea assurgeva alla poesia ora grazie alla affettuosa disposizione a cogliere dentro di essa gli impulsi gentili del cuore ora per una deformazione ardita che trasmutava il reale nel puro possibile della fantasia, ora per quella aspirazione a un elementare senso dell'eroico e dell'avventuroso che sostiene la non salda trama del *Baldus*, così la trasfigurazione latineggiante e letteraria sollevava il dialetto in quella sfera dell'invenzione pura che è il più vero miracolo della poesia folenghiana nei momenti, tutt'altro che rari, di felicità. Non è grossolanità e, tanto meno, pesante materialismo che porta il poeta a paragonare la confusione dei diavoli al brontolio di una grande pentola di fagioli o di fave messa sul fuoco: quel tanto di casalingo che c'è nel quadro del pentolone che bolle, per chi sappia vedere senza preconcetti, è anzi un modo di alleggerire la scena, purificandola dagli elementi di assurdità e di grottesco:

Quale cremonesis plenum caldare fasolis,
quando parecchiatur villanis coena famatis,
seu quale in giorno mortorum grande lavezum,
impletumque fabis, subiecto brontolat igne,
magna fasolorum confusio, magna fabarum
est ibi, dum saltant, tomant, sotosoraque danzant;
tale diabolicum rupto certamen averno
mescolat insemmam bruttissima monstra baratri.
(*Baldus*, XIX, 514-21).

Già il De Sanctis aveva notato che « Merlino dipinge le cose con altre cose », che « i suoi colori non sono concetti o immagini, sono fatti » (1); ma a questa acuta osservazione va aggiunto che, mentre rifiutava astrazioni e idealizzazioni proprie degli scrittori classicheggianti, il Folengo salvava le ragioni più profonde della poesia col contemperare nei suoi accostamenti di « cose » il dato della sensazione con le invenzioni pure della fantasia. In un momento di intonazione epica — nella descrizione della rocca di Montalbano contro la quale nulla possono le artiglierie — l'idea grandiosa della forza richiama l'imperterrita resistenza d'un asino alle mosche e d'una vacca ai tafani:

> tam bombardarum stimat haec batimenta crepantum,
> quam stimat aut asinus moscas aut vacca tavanos
> (*Baldus*, I, 68-69).

E se l'iperbolica potenza della rocca così ironizzata s'illumina alla nostra fantasia, dobbiamo d'altra parte convenire che solo il poeta maccheronico ci ha dato occhi per vedere quello che c'è di grande nella resistenza dell'asino e della vacca contro i fastidiosi insetti, perché i due fatti disparati s'illuminano a vicenda in un'imprevista analogia. Questi sono gli scatti che animano il così detto realismo del Folengo, e solo materialmente può sembrare diverso il procedimento che poco più innanzi si riscontra in quel pezzo di bravura che è la descrizione del cavallo di Guido:

> Quattuor ille facit, qua volgit redina, balzos
> villanus Spagnae, coelumque imbrattat arenis,
> ireque tres chioppas de calzis lassat in altum.
> Huic mantellus erat nigrior carbone stuato,
> piccola testa breves volteggiat semper orecchias,
> frontis et in medio facit illum stella galantum,
> dente briam morsumque simul spumante biassat,

(1) F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1912, II, p. 49.

atque tenet nares boffando semper apertas.
Pectora mostazzo pulsat, scurtatur in uno
groppetto, spatioque poco se totus adunat,
ac si per gucchiae vellet passare foramen. (*Baldus*, I, 165-75).

Qui la serie dei particolari descrittivi fissati con fedeltà fotografica trova la sua conclusione in una figura che riporta fuori dal reale, in quel mondo che solo la immaginazione riesce a concepire. E lo stesso è dentro le singole parole, dentro le improvvise immagini che più polemicamente vengono a sovvertire i modi tradizionali della letteratura dotta: così l'aggettivo *pancificus*, attribuito prima alle muse poi al poeta stesso (*Baldus*, I, 13, 63) con le idee che implica di una grossa pancia e di un carattere pacioso, vale da sé un quadro; così la vetta d'una montagna, che non vuol essere né « culmen » né « cacumen » né altro dei sinonimi classici, ma è il ciuffo del monte (« seque revoltantes de zuffo montis abassum », *Baldus*, I, 50) porta, se pur di sfuggita, alla visione di un monte selvoso ed insieme a qualcosa di festosamente umanizzato in una mossa immaginosa che ha l'ingenuità dei discorsi fanciulleschi. Nei rapidi scorci però, nei ritratti di persone soprattuto questa fusione del vero e del fantastico dà i suoi risultati felicissimi: con Slanzagnocco, per esempio, che aveva una testa tanto piccola che sembrava presa a nolo:

testa super gobbas stabat picolissima spallas,
non sua sed potius ad nolum tolta parebat (*Baldus*, III, 343-44),

con Boccalo, la cui faccia per la fame sembra una lanterna:

magraque Bocali facies lanterna videtur (*Baldus*, XVI, 335),

o, meglio ancora, con il vecchio Tognazzo, del quale, a cominciare dalla berretta, ogni particolare è comicamente iperbolizzato, ma il cui ritratto si conclude genialmente con la descrizione dell'incedere goffamente contegnoso che fa pensare insieme a una pentola a due manici e a un'oca che si dimena:

Incedit, quamvis gobbo sit tergore, drittus,
incedensque manus haeret gallonibus ambas,
et pignata paret manighis manigata duobus,
seque pavonizans menat velut ocha quadernum
(*Baldus*, IV, 258-61).

E caricatura è anche nel ritratto di Baldo fanciullo, nel quale l'esaltazione delle immagini anziché portare a una comicità violenta si risolve in contemplazione ironica per un misto di partecipazione e di distacco in cui sa contenersi il poeta:

vivaces habet ille oculos, semperque rotatos
nunc huc nunc illuc, radio velocius illo
qui facitur quando sol specchio guardat in uno.
(*Baldus*, IV, 9-11).

Nella Toscolana (*Baldus*, II, 275) in un solo verso era descritto l'occhio vivace del giovinetto

vivaces oculos nitida sub fronte regirat,

e non v'è chi non avverta come seguendo l'estro di caricaturista il poeta abbia anche qui portato un particolare generico alla compiutezza del bozzetto.

Se per il modo proprio del suo immaginare Merlino raggiunse i risultati più impressionanti nel comico violento, c'è in lui anche la possibilità di realizzare questa più lieve comicità, la quale riconferma nel lettore l'idea della natura poetica del suo linguaggio, il quale non possiederebbe tanta duttilità se fosse una lingua intellettualisticamente congegnata, volta solo alla parodia e alla satira. E non è vero che « nei punti più lirici e lievi... la musa maccheronica tace lasciando libero il fluire ai bei versi latini; e... analogamente dove il tono contadinesco e popolaresco è più schietto, tace il latino e parla soltanto la maccheronica licenza » (1), se si bada alla poesia. Lo scrittore che sapeva fissare con tratti d'indimenticabile sapore maccheronico Tognazzo, Zambello,

(1) L. Alfonsi, recens. a U. E. Paoli, *Il Baldus e le altre opere* ecc., in *Bollettino di filologia classica*, N. S., XII (1941), nn. 11-12, p. 160.

prete Jacopino e i frati della Mottella, estraeva dalla medesima ardita capacità di potenziare il reale la descrizione della battaglia di Fracasso con la balena, nella quale l'irreale lotta dei giganti si fa vera per la concretezza delle immagini e delle parole maccheroniche: ci basti rilevare il particolare della coda che era

(ut referunt annalia nostra Cipadae)
longa quatercentos, nullo mancante, cavezzos,

e l'altro del villano che afferra il bastone puntuto per schiacciare la testa alla serpe:

ut fit quando piat truccum villanus aguzzum
dormentemque viae serpam traditorus asaltat.

Ma si provi a distinguere nella descrizione della « grossissima testa » tra latino, volgare e dialetto, e si vedrà quale misura e quale giusto contemperarsi delle parti, si vedrà soprattutto che solo maccheronico è quel piacere dell'iperbole comica e che solo nel maccheronico, anche come immagine, può consistere poeticamente l'esametro

cui montagna caput, cui frons campagna videtur (1).

E dopo la lettura di questo brano, si torni a un episodio ben diverso, la nascita di Baldo: qui è il ritmo stesso della narrazione che dà ai fatti un tono di ariosa fantasia. Berto esce con le bestie al pascolo, Baldovina piange la partenza del marito e mentre pensosa si regge con la mano il viso

ecce repentinae sua brancant viscera doiae.

Non v'è levatrice e Baldovina mette alla luce il bambino senza che nessuno l'aiuti, e appena ha potuto rimettersi a letto accanto alla sua creatura che non si stanca di baciare e contemplare, quando rincasa Berto che

O — ait — incipiunt bene res succedere nostrae,
Tu tibi commater? tibi tu fantesca fuisti?
est ne puer maschius? tu rides? est ne puella?

(1) Si veda l'intero brano, *Baldus*, XX, 195-225.

Né il parto è stato facile perché, osserva il poeta

> omne quod egregium aut lettris aut Marte futurum,
> non facili partu matris de ventre cavatur,
> fitque faticoso conciatu praeter usanzam.

E non solo è declamata con versi squillanti la futura grandezza di Baldo, ma il piccino, per confermare la sua straordinaria natura, nel venire alla luce *minimum dedit ore cridorem*, e poi non solo non piange

> sed vultu grignat alegro,
> dumque loqui sforzat, non supplet debilis ancum
> lingua voluntati, nec tata et mamma, nec ipsam
> barbottat pappam, licet huic cognitio rerum
> multa sit, et modico puero nova stella benigna.

Ma quale esattezza di particolari dentro questa raffigurazione iperbolica, e come le note di più realistica comicità approfondiscono il senso poetico dell'episodio: inutilmente Baldovina abituata a comandare come figlia di re, invoca aiuto

> quia tantum gatta valebat
> respondere gnao sed non donare socorsum;

e dopo il parto è così disfatta che sembra una vecchia botte, con tutti i cerchi sconnessi (1):

> Baldovina licet sit membris tota movestis
> sicut zerla vetus, discinctis undique circhis,
> se levat et baculo succurrens passibus aegris
> scaldat aquam, puerumque lavat, strazzisque revolvit.

Orbene, in questi punti di più affettuosa partecipazione e di più schietto lirismo il gusto dell'immagine e della

---

(1) *Zerla* va interpretato non « gerla », come ha fatto qualcuno, ma « botte ». Non solo lo dà il contesto, ma nel bresciano la parola ha questo significato (cfr. Luzio, *Studi folenghiani*, cit., p. 24, n. 2). Si veda T., *Baldus*, II, 400-401, dove di Fracasso è detto:

> Iugiter immensam portat sua testa celatam,
> quae tantum retinet vinum quam brenta teneret,

che reca questa nota: « Brenta caldaice, zerla hebraice, mastellus arabice, soium latine ». I due esametri tornando corretti nella Vigaso Cocaio, *Baldus*, IV, 67-68 portano al posto di « brenta », mantovano, « zerla » bresciano.

parola è pittorescamente maccheronico; anzi, solo nel maccheronico riesce concepibile come fatto poetico quel quadretto della gatta che *tantum valebat respondere gnao*, come dentro certe fantasiose pitture trovano consistenza artistica particolari di arguta aderenza al vero (1).

Né per questo si vorrebbe proporre il confronto con questo o con quel genere di pittura, come già qualcuno ha proposto (2). L'originalità di Merlino è troppo deludente, come ben sa chi tenta di trovare in altre creazioni letterarie elementi utili per illuminare la sua natura di scrittore. Mentre è chiaro infatti che solo in un umanista, e solo nel momento di matura consapevolezza del valore del volgare, poteva darsi quell'assunzione nella poesia dell'elemento dialettale mediato dalla coscienza scaltrita del letterato che lo trasformava latinamente, troppo lontano è il maccheronico del Folengo dai precedenti quattrocenteschi, dalla tradizione burchiellesca, dal fidenziano, dalla lingua furbesca, ed anche dagli assaggi di commediografi e novellieri del Cinquecento che si valsero del dialetto per una vistosa caratterizzazione di personaggi ed ambienti. Se si pensa alla pittura è per la particolare tecnica compositiva che il maccheronico assunse nel *Baldus* e nella *Zanitonella*: un visivo è Merlino nei momenti non rari d'ispirazione felice, e visivo non significa spirito elementare, ma piuttosto spirito incline a rendere come figura e colore i suoi fantasmi. Ma alla logica del linguaggio figurativo fa pensare anche la maniera con la quale il poeta tende, anziché ad appoggiarsi su elementi concettuali, a combinare fra loro elementi figurativi ed elementi illustrativi, e anche dove è più fedele al suo genio a complicare le intuizioni della fantasia con le

(1) L'intero episodio si legge nel *Baldus*, II, 430-97.

(2) C. S. Gutkind nello studio cit., seguendo il suggerimento della *Historia de lo Orden de San Jeronimo* di Fr. José de Siguënza, propose l'accostamento alla pittura di Gerolamo Bosch. Il richiamo può valere per qualche punta caricaturale di personaggi, ma il surrealismo ante litteram di Bosch è cosa ben diversa dalle maniere del linguaggio folenghiano.

arguzie del caratteristico, non a stringere secondo i nessi del raziocinio e del discorso prosastico. Il gusto aggressivo delle dissonanze, il compiacimento del particolare prezioso dentro un insieme di crudezza sconcertante e, per converso, l'insorgere del dato realistico dentro una trasfigurazione fantasiosa, riportano alla tecnica compositiva da pittore, all'amore di quelli che appunto nelle arti del disegno erano detti contrasti. Perciò il maccheronico mentre si vale della più ricca tavolozza linguistica, tanto si distacca come lingua poetica dai modi consueti dell'espressione letteraria, ed è un'apparizione unica, chiusa in se stessa: da esso possono venire suggerimenti ad altri artisti disposti a rivivere questo o quell'aspetto delle invenzioni di Merlino, ma il nostro poeta non venne ad inaugurare una tradizione e nemmeno una moda letteraria di effettiva vitalità. Il sentimento dell'arte non solo lo aveva staccato dalla corrente dei maccheronici padovani, ma aveva fatto della sua lingua un'invenzione così personale che imitazioni ed esperimenti tentati poi sulla sua traccia non hanno in comune con lui nulla, e solo il diletto degli eruditi ha potuto portare a costruire una storia, tuttavia intermittente e lacunosa, della letteratura maccheronica. Questo aveva ben intuito il Folengo stesso — ed è un altro importante indizio della sua coscienza critica —, quando, presentatosi ai lettori col nome fittizio di Vigaso Cocaio, rilevava la struttura composita del suo linguaggio, ma subito soggiungeva che « quello che sopra tutto importa è che questa sì meravigliosa lingua è riposta in questo tale autore, come in specchio ed idea di tal idioma. E senza lui è fredda, muta, stroppiata, disgraziata e peggio assai che non sono i macaroni senza botiro » (1).

ETTORE BONORA.

(1) *Maccheronee*, ed. Luzio, II, p. 201. Per l'identità di Teofilo Folengo e di Vigaso Cocaio mi sembra che non si debbano avere dubbi, dopo quello che hanno scritto sull'argomento G. BILLANOVICH, *Tra Don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio*, Napoli, Pironti, 1948, pp. 189 sgg., e G. F. GOFFIS, *Finzioni editoriali di Merlin Cocaio*, in *Convivium*, Raccolta nuova, 1947, pp. 770-88.

VARIETÀ

UGO FOSCOLO E MARGARET COMPTON

(Con lettere inedite).

Dalla puerizia veneziana fino allo spegnersi della sua travagliata vita nei sobborghi di Londra Foscolo perseguì assiduamente un suo ideale femminile. I nomi delle donne amate si cambiano e si mescolano con sorprendente rapidità ma l'ideale permane. Non tutte le relazioni del poeta colle donne furono passionali ma, Foscolo essendo Foscolo, furono tutte amorose o potenzialmente amorose, anche quando non c'era la minima possibilità di lieto fine. Si può essere certi che ci furono legami sentimentali fra il poeta e donne delle quali sappiamo poco o niente in mancanza dei relativi documenti, e dobbiamo rallegrarci, quindi, quando la scoperta di qualche carta dispersa ci offre la possibilità di illustrare una di queste relazioni finora rimaste nell'ombra.

Di recente (1) ho trovato nell'archivio d'una nobile famiglia inglese lettere inedite del Foscolo che, insieme con altre già note e con quelle di risposta conservate nella Biblioteca Labronica, ci permettono di ricostruire, almeno in parte, una tenera amicizia fra una signora scozzese ed il grande poeta italiano.

Margaret Douglas Clephane (n. Dic. 1791), figlia d'un ricco generale scozzese, si sposò nell'anno 1815 con Lord Compton, che più tardi (1828) succedette al titolo ed agli onori di Marquess of Northampton. La Contessa morì a Roma nel 1830 dopo aver dato al marito sei figli, fra maschi e femmine. Era una donna bellissima, come si può constatare non solo dalle parole dei contemporanei, ma anche dal ritratto di Raeburn (posseduto dai discendenti) che la raffigura mentre suona l'arpa in atteggiamento rapito con occhi scintillanti e bocca socchiusa. Come è naturale, aveva molti ammiratori.

---

(1) Solo dopo la pubblicazione della versione del mio libro *Ugo Foscolo esule fra gli Inglesi*, a cura di Uberto Limentani, Le Monnier, 1954.

Walter Scott, che era buon amico della famiglia Clephane, rimase sempre devotissimo alla bella Margaret, il cui contratto di matrimonio con Lord Compton venne redatto dallo stesso famoso letterato. Henry Fox, l'erede di Lord Holland, a cui, ragazzo, Foscolo aveva dedicato i *Discorsi in morte di Francesco Horner* (1817), ne divenne più tardi (dopo il 1824) un vero spasimante. Lady Holland non vedeva di buon occhio quest'amicizia di suo figlio, ma non poteva negare le buone qualità della Contessa e considerava la sua bellezza simile a quella d'un'altra creatura affascinante, Lady Hamilton.

Dopo il matrimonio gli sposi fecero diversi viaggi in Italia, dove Margaret si ambientò presto, avendo già una buona conoscenza della lingua (1). Questa istruita e simpaticissima donna aveva caldi sentimenti che la rendevano proclive alle amicizie e, sicura nell'amore d'un marito attraente e dei cari bambini e protetta dal suo rango superiore, non aveva nessuna paura di coltivarle con persone degne d'affetto. Tale fu Ugo Foscolo.

Non si conosce la precisa epoca del primo incontro loro, ma nel 1821 erano già intimi ed alla fine di giugno di quell'anno, quando Lord e Lady Compton erano sul punto di recarsi in Italia, il poeta scrisse per loro non meno di quattro calde lettere di presentazione ad amici suoi. Giova ricordare che l'anno 1821 fu tristissimo per Foscolo, e per le nuove di repressioni politiche che gli giungevano dall'Italia, e per il dolore profondo cagionatogli dall'amore disgraziato per Caroline Russell. Il suo bisogno di consolazione traspare dalle lettere seguenti dove pare che la bellezza dell'amica che parte aggiunga calore speciale all'eloquenza dello scrittore.

A Gino Capponi (2):

Londra, 30 giugno 1821.

Gino mio,

Tu hai conosciuto di certo Lady Compton in Londra, ma ti gioverà di riconoscerla, e vederla più davvicino; e quand'anche non

(1) Non era però alunna di Foscolo, come asserì il Professor Viglione (*Foscolo in Inghilterra*, 1910, p. 108) che l'ha confusa con una Miss Compton, tutt'altra persona.

(2) *Opere di Ugo Foscolo*, Le Monnier, 1854, *Epistolario*, III, n. 569. Il testo che qui si pubblica, con parecchie correzioni e coll'aggiunta del P. S. inedito, mi è stato gentilmente fornito dall'egregio Prof. Francesco Tropeano dagli archivi del compianto amico Plinio Carli.

abbia tempo né occasion di usare verso di te le gentilezze con che mi ha spesso onorato e consolato, pochi giorni di conversazione con lei ti rinfrescheranno il cuore, e ti solleveranno la mente, — perch'io temo che tu pure gema, e che tu pure assai volte ti prostri sotto la stessa afflizione, e per le ragioni medesime che mi tentano spesso d'abbandonare gli altri, e me stesso. Ma temo anche che Lady e Lord Compton, ridestandoti l'animo a quanto di più nobile e di più grato hai veduto in Inghilterra, non ti facciano rincrescere la vita che meni, e il paese dove il cielo ti ha prescritto di essere figliuolo e padre e cittadino ed amico. — Giovati ad ogni modo di quello ch'io perdo, perch'io davvero nella loro partenza perdo moltissimo; e mi pare di trovare compenso pensando che tu, godendo della società di Lord e Lady Compton, ti risovverrai più caldamente di me, e mi sarai sempre più amico; e son certo che tu ti adoprerai per saldare almeno in parte (e chi mai potrebbe saldarlo tutto?) il debito mio, e di tutti gl'Italiani, a' quali le persone ch'io ti raccomando furono sì ospitalmente cortesi. Io non ho in Roma né in Napoli amici tali, a' quali io possa fidarmi di dirigere Lord Compton; e vorrei tanto più ch'ei ne trovasse persone fidate in Napoli, poiché la sua salute lo stringerà forse di starvi a lunga dimora: ma tu, come viaggiatore assai più recente e più pratico de' tuoi vicini, potrai facilmente supplire. Or addio, Gino mio, caro alla mia mente ed al mio cuore; addio dal fondo dell'anima.

L'amico tuo Ugo Foscolo.

P. S. Fa che quell'orso di Niccolini esca dalla sua tana, e guidalo, quand'anche tu dovessi fare come il Savojardo che fa ballare l'orso, guidalo, quand'anche dovessi mettergli intorno al collo una catena, guidalo a Lady Compton che gli parlerà schietto italiano.

A Camillo Ugoni (1):

Londra, 30 giugno 1821.

Ugoni carissimo,

Da che l'amore in parte delle Muse, e in parte delle Grazie Italiane, immortali e mortali, vi impedì di venire ad ammirare le Deità fra celesti e terrene d'Inghilterra, io che vi ho sempre amato, e desiderato che vi venga agli occhi quanto potesse riscaldarvi il cuore ed illuminarvi l'ingegno, prego Milord e Milady Compton di ricapitarvi questa letterina; e se voi andrete a visitarli, e procurerete che nel

(1) *Lettere inedite di Ugo Foscolo*, ed. Perosino, Torino, 1873, n. 178. Testo collaz. con copia di G. Gallia dell'autografo presso l'Ateneo di Brescia fornitomi dal Prof. Tropeano come sopra (n. 3).

pochissimo tempo che staranno in Brescia possano non solo vedere, ma guardare quel che avete di bello e di buono, oltre l'Accademia e i poeti — *Brixia vestrates*, ecc.: — nella vostra città, voi in Lady Compton, vedrete riunite le doti divise in molte delle Dame che mi fanno spesso dire in Inghilterra:

« Laetus et exilii conditione fruar ».

Indovinate, se potete, l'autore di questo pentametro — ed amate

Il vostro Foscolo.

P. S. Vedete di procacciare al Conte e alla Contessa Compton alcune persone degne della loro conoscenza in Verona ove forse staranno a dimora.

A Federico Confalonieri (1):

Londra, 30 giugno 1821.

Signor Conte Carissimo,

A Lei non è difficile l'indovinare i motivi che mi vietano di scrivere agli amici miei — né potrei scrivere senza affliggerli de' miei e de' loro dolori ad un tempo, — e quand'anche io non parlassi di nulla il nulla sarebbe sinistramente commentato e punito; — non però lascio occasione allorché parmi sicura di far sapere talora all'uno talora all'altro ch'io vivo, ed oggi Le scrivo tanto più volentieri da che la lettera mia Le sarà ricapitata da Lord e Lady Compton; il Conte Compton è il figlio del Marchese di Northampton, e la sua Donna è una delle Donne più distinte d'Inghilterra, ed anzi una delle rarissime in cui gli ornamenti qui comunissimi della educazione sono riuniti mirabilmente a quelle belle doti di animo e d'ingegno delle quali la natura è poche volte liberale ad una sola sua creatura. Ed a me sarà caro che persone sì distinte nel loro paese conoscano in Italia i miei distinti concittadini. — Ed Ella inoltre ha ricevuto sì cortesi accoglienze in Inghilterra, ch'io sono certissimo di meritarmi la sua gratitudine offerendole occasione di sdebitare e Lei e me e molti de' nostri concittadini delle gentilezze ospitali di cui abbiamo goduto, ed io più lungamente degli altri — e forse per sempre, da ch'Ella vede ch'io dovrò chiedere ospitalità anche per le mie ceneri in Inghilterra: — però io sarò riconoscente, a Lei signor Conte, di quanto farà pe' miei raccomandati bench'essi sono tali da raccomandarsi a prima vista da sé. Or Ella mi ami, e mi creda sempre

tutto suo

Ugo Foscolo.

---

(1) *Carteggio del Conte F. Confalonieri*, ed. Gallavresi, Milano, 1911, Vol. II, pp. 443-44.

A Sigismondo Trechi (1):

Londra 30 giugno 1821.

Sigismondo mio,

Tu hai lasciato qui molte donne alle quali tu bramavi che le nostre potessero somigliare, — e se alcune le sono tali da farne vergognare d'essere italiani non è colpa loro, — ed è merito della natura se non le sono peggiori, — ma pur troppo

« Natura non può star contro al costume »

— E il cielo perdoni a' loro sciaguratissimi padri che non hanno voluto nè potuto forse educarle un po' meglio — e solo quando il Cielo avrà, se avrà mai, pietà dell'Italia, allora le donne nostre saranno le migliori e le più utili educatrici della mente e dell'anima de' loro concittadini. — Or tu Sigismondo mio, perché se' partito innanzi ch'Ella tornasse dal Continente tu non hai conosciuto Lady Compton, alla quale assai rare donne somigliano; e a quanto mi sappia, nessuna — e perché il divino spettacolo della grazia, della virtù, dell'altezza d'animo, e dell'ingegno riuniti all'avvenenza femminile ti rende beato — ed è spettacolo di cui tu se' degno ammiratore, io voglio che tu vegga in Italia la Dama che non hai potuto vedere in Inghilterra, ed Ella si degnerà di farti arrivare la mia lettera, e di parlarti dell'Amico tuo che per molte ragioni pubbliche che tu sai, e per altre che stanno nelle mie viscere, vive tristissima vita, — e non ha altro conforto se non se la certezza ch'ei può essere mortalmente piagato, ma non mai piegato. Addio con tutta l'anima.

L'amico tuo

Ugo.

Mentre Foscolo stava preoccupandosi per la bella Contessa, lei non era dimentica di lui. Sapeva ch'era infelice, anche se non sapeva tutte le ragioni. Quell'estate Foscolo era imbrogliatissimo negli affari, pieno di debiti, e sofferente di una malattia agli occhi. Prima di partire, Lady Compton gli regalò una Bibbia come il libro più atto a consolarlo, accompagnando il dono con una lettera in italiano, lingua che sempre adoperò con Foscolo: ' Spero che potrà leggere senza incomodo agli occhi la Bibbia che le mando e che le sarà utile e piacevole ' (2), gli scrisse; e fece bene perché fra i poeti contemporanei Foscolo

(1) Cesare Cantù, *Il Conciliatore e i Carbonari*, Treves, Milano. 1878, pp. 210-11. Posso apportare certe emendazioni al testo di Cantù grazie alla cortesia dell'amico Emilio Sioli Legnani che l'ha collazionato coll'autografo nell'Archivio di Stato di Milano (Autografi 174, U. Foscolo).

(2) Bibl. Labr. MSS Fosc. 44, f. 237.

era forse uno di quelli che più studiava e gustava le Sacre Scritture. In risposta egli la ringraziava come segue:

Martedì, 3 luglio 1821.

Così potess'io scriverle i miei ringraziamenti come io me li sento dettare da Lei, Milady; — né credo che potrò mai ringraziarla davvero, né quanto Ella n'è degna, né com'ella desidera, se non se forse studiandomi di giovarmi del suo dono — e forse, quantunque oggimai,

« Rotto dagli anni e dal cammino stanco »

potrò dire d'avere avuto da Lei consiglio e conforto — ed esempio di continuare con più pace e con men incerte speranze questo mio pellegrinare che da più tempo in qua vorrei finito una volta; e quanto più mi si dileguano dagli occhi le persone che mi riconsolavano con la loro presenza tanto più parmi di pellegrinare a traverso un deserto. Ma sia così! Mi alimenterò, non foss'altro di memoria e s'Ella, Milady, non si dimenticherà delle gentilezze con le quali mi ha onorato e confortato, sono certo ch'Ella pure si ricorderà talvolta dell'uomo al quale ha Ella inspirato tanta ammirazione e tanta riconoscenza. Delle quattro lettere ch'io le mando potrà far l'uso che le tornerà a proposito, o bruciarle, caso ch'ella non avesse occasione di ricapitarle. E ho tardato a mandarle perch'io mi sperava che il legatore non m'avrebbe mancato di fede, ed ho aspettato sino ad ora un *Ortis* rilegato; non viene, né forse verrà più per oggi, però la prego di accettare questa copia qual è. Non le rincresca, Milady, di offerire a Lord Compton i miei rispetti e i miei voti pel ritorno lieto della sua bella famiglia, mentr'io starò sempre con desiderio di rivederla e provarle che né tempo né lontananza mi fanno dimenticare della grata e rispettosa amicizia che io Le ho una volta professata.

Ugo Foscolo (1).

Le quattro lettere qui menzionate sono naturalmente le lettere di presentazione citate di sopra. La copia dell'*Ortis* (edizione con la falsa data di Londra, 1814; ma Zurigo, 1816) rilegata solo in carta sta ancora sugli scaffali della biblioteca di Castle Ashby, la grande Villa di Lord Northampton, e si può ancora leggere la dedica autografa:

Londra, 3 luglio, 1821. Alla Contessa Compton candidamente Risp.te D. ' *Let some remembrance bring a thought me.*' *Pope.*

(1) Lettera inedita, in possesso del Marchese di Northampton, Castle Ashby.

La Contessa veramente non aveva bisogno di un *Ortis* perché già possedeva l'edizione Murray del 1817 regalatale da Foscolo colla semplice iscrizione: *Alla Contessa Compton, l'autore 7 Febb. 1821.* E difatti l'edizione di Zurigo rimase intonsa.

La coppia inglese rimase all'estero a lungo; al loro ritorno Lord e Lady Compton, come solevano fare, passavano molti mesi in campagna, anche nella lontana isola scozzese di Mull. Perciò l'amicizia con l'esule italiano subì lunghe interruzioni. In ogni caso il documento (1) che segue ci porta al Giugno 1824, periodo agitatissimo per il poeta che precisamente in quell'estate doveva abbandonare Digamma Cottage per nascondersi dai creditori esigenti, il che spiega la parola ' Homeless ' (' senza tetto ', ' profugo ') nella seguente lettera della Contessa:

Signor Foscolo Homeless,

Io vedo con pena che non viene — perché sono sicurissima che questo non proviene da altra causa che da un accesso di malinconia o da cattiva salute, e veramente mi sta sull'anima come un peso che Ella ha da restare qui ammalato in questo deserto senza una persona che ne abbia cura. Ed io volevo tanto parlarLe. Sono stata immaginando tante belle cose per Lei — ed il primo sarebbe che Ella mi desse la commissione di trovarle una buona famiglia nelle mie montagne che la riceverebbero per ospite dove potrebbe stare un anno e respirare un'aria più pura e ristabilirsi. Anzi mi pare di conoscere una a proposito, che per poco sarebbe contentissima di ricevere una persona come Lei e dove sarebbe almeno in riposo tra gente di buonissimo cuore. E se ne volesse far una prova di un mese o due si può fare col mezzo di queste navi a vapore. Poi c'è là vicino mia madre e mia sorella che le potrebbero da quando in quando alleggerire *il peso del vuoto* che la mancanza di una colta ed alta società potrebbe cagionare. Infatti io ho sognato di questa cosa tutta ier notte e non potrò lasciare Londra senza saperne il suo parere e proverò di trovare di là un cammino che non fa fumo. Io scrivo con una penna di ferro che mi stroppia il carattere, ma spero che potrà leggerlo e comprendere quello ch'io scrivo ed il vero impegno che ho per Lei e per la sua felicità. Tutto domani sarò fuori, almeno non posso rispondere di esser in casa in tempo per ricevere. Dunque mi scriva due parole e se può venire da me Martedì alle dieci *ante*meridiane le dirò un addio fin'al rivederla nelle Isole. Almeno che non stia ammalato, che parta, che resti un poco in pace,

(1) Bibl. Labr. MSS Fosc. 46, f. 38.

colla borsa serrata (che là non si fa uso mai) e colla penna in mano, allora tutto anderà bene.

Arrivederla Martedì al più tardi e mi creda intanto

La sua umiliss[a] serva
e sincera amica
M. Compton.

St. Petersburgh Hotel,
Domenica mezza notte [13 Giugno, 1824].

A questo gentilissimo invito Foscolo rispose come segue:

Lunedì sera 14 Giugno, 1824.

Signora Contessa,

Le noje d'alcuni affari sabbato sera, e la pioggia di Domenica mi hanno impedito il viaggio che sebbene lunghetto vorrei poter fare dalla prima all'ultima sera di tutti gli anni che m'avanzano di vita. Ma Ella non viene che per andarsene, né ritornerà che per ripartire; e sa il cielo per quanto tempo! La sua lettera d'oggi che è tutta bontà e gentilezza, e che m'è arrivata poc'anzi, mi fa sentire ancor più quanto ho perduto e perderò nella sua lontananza. Le cure ch'Ella si compiace di darsi per me mi fanno parere meno discara una vita della quale io già da più anni, ed or più che mai sono stanco e nojato. Pace, tranquillissima e continua pace, potrebbe unicamente allettarmi a vivere e fors'anche godere e giovarmi dell'esistenza; e se non v'è da sperare tranquillità nelle isole e le montagne della Scozia io davvero non saprei dove. Però se le riescirà di dar effetto alle sue intenzioni, Ella aggiungerà gratitudine a un animo che l'è già divoto e riconoscentissimo. Non Le rincresca di ragguagliarmi, quand'Ella sarà in Iscozia, del luogo, e del come, e a quanto prezzo potrò ottenere un asilo; parlo del prezzo perché la mia pace dipende dalla mia indipendenza di fortuna e di mente; e vorrei pur vivere per studiare, e uscire una volta dalla trista servitù di studiare per vivere. — Domani, a ogni modo, innanzi ch'Ella monti in carrozza verrò a darle il buon viaggio, e potremo discorrere del mio romitorio futuro; e certo la vicinanza della sua famiglia me lo renderebbe più caro. Domattina fors'anche potrò portarle due volumi della Nuova Edizione de' Saggi sul Petrarca, dove mi sono giovato della licenza ch'Ella mi diede di pubblicare una delle canzoni tradotte da sua sorella (1). E la traduzione fu ammirata davvero, e segnatamente da Lady Dacre. Ma avendo io smarrito

(1) Vedi *Essays on Petrarch*, Ugo Foscolo, Murray, London, 1823, p. 319, versione della canzone « O aspettata in ciel ». Si può ora identificare la traduttrice nella sorella di Lady Compton, Miss Douglas Clephane.

un polizzino che m'insegnava come spedire l'involto, non ho mai trovato occasione a mandarlo. Finalmente giorni addietro poich'Ella tornò, diedi due copie da rilegare, e se come spero il legatore non mi mancherà della fede che mi ha promesso, Ella le avrà domani, — ed essendo presentate da Lei sua sorella e sua madre le riceveranno con maggior compiacenza. Or Ella, signora Contessa, riceva i miei ringraziamenti, — e voglia il cielo ch'Ella non si tormenti gli occhi a indovinare i geroglifici della mia penna.

Suo servidore ed amico riconoscente

Ugo Foscolo (1).

Appena arrivata in Iscozia Lady Compton si affaccendò per attuare il suo bel progetto, ed il 18 Luglio 1824 poteva scrivere al poeta che tutto era combinato e dargli un preventivo particolareggiato delle spese del viaggio e dell'alloggio.

' Alfine io spero di aver aggiustato ogni cosa e veramente mi provo un piacere che non posso esprimere. Ecco dunque quello che ho fatto. Ella essendo già conosciuto di nome a questa famiglia di Maclean rende facile la cosa, perché lo tengono per un grand'onore e piacere di aggregare alla loro domestica società una persona tale e così distinta. Il padre dice che se non fosse per le sue circostanze poco felici gli sarebbe stato un piacere di godere la sua compagnia senza nessun motivo di interesse ma facendosi un dovere di economia severa per pagare i suoi debiti è costretto di accettare le cinquanta lire per anno. Avrà due camere, *che non fumano* (2). Saranno mobigliate bastantemente (credono loro). Pranzerà colla famiglia che vivono, com'io dissi, discretamente ma non tanto male: io posso rispondere che sono gente di buon cuore e piuttosto di una piacevole conversazione. Vi è padre, madre, sorella vedova, figlio giovanotto di trenta anni, una graziosa giovane di figlia, un altro figlio ed una vecchia zia cugina — e non so quanti altri figli che vanno e vengono. Hanno una piccola collezione di libri e sono tutti di buon umore. Venga, venga, provi un poco e veda quanto male e quanti brutti momenti si risparmierà. In primo luogo la bella Indipendenza! Indipendenza o Morte, dicono in Italia, qui è Indipendenza e Vita. Perché ella non vivrà due

(1) Lettera inedita, Castle Ashby, vedi nota a pag. 262.

(2) Foscolo odiava il fumo del carboné in camera e spesso se ne lagnava.

anni se resta in Londra e poi scrivendo a bell'agio supererà anche se stesso nell'eccellenza del lavoro ' (1).

Ma questa oasi di pace campestre e lavoro tranquillo non era destinata al riposo del poeta. I suoi affari erano troppo imbrogliati per potere essere regolati per mezzo d'una fuga così semplice. E poi c'era Floriana! Come avrebbe potuto introdurre quella povera ragazza di origine sì equivoca nel circolo dell'eccellente Mr. Maclean? Ci doveva essere una fuga, sì, ma fuga più triste, dopo l'umiliazione d'un arresto, dopo la vendita forzata della ben amata mobilia, lontano dagli occhi del bel mondo aristocratico che l'aveva trattato da pari, dal mondo al quale apparteneva la bella Contessa Compton. Dopo tante fatiche a pro dell'amico la Contessa dev'essere rimasta disillusa e forse offesa dalla sua subita sparizione inaspettata. Ma il silenzio del poeta non era cagionato da scarsa riconoscenza, ma da quel fiero orgoglio che sceglieva la strada più dura e lo faceva rinunciare, non solo al nome rinomato di Ugo Foscolo, ma a tante altre cose, e fra queste anche all'amicizia squisitamente femminile della bellissima Lady Compton.

E. R. VINCENT.

---

(1) Bibl. Labr. MSS Fosc. 46, f. 29.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA MANZONIANA

A. Manzoni, *Opere*, a cura di Riccardo Bacchelli. R. Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1953, pp. xxx-1190.

Bruna Boldrini, *La formazione del pensiero etico-storico del Manzoni*, con prefazione di G. Calò. Firenze, Sansoni, pp. xx-302.

Gian Pietro Bognetti, *I ministri romani dei Longobardi e un'opinione di A. Manzoni*, in *Archivio storico Lombardo*. Milano, Casa del Manzoni, 1949, serie VIII, vol. I, pp. 10-25; Id. *La genesi dell'Adelchi e del « Discorso » e il pensiero storico e politico del Manzoni al 1821*. Ivi, 1953, serie VIII, vol. III, pp. 44-153.

N. Tommaseo, G. Borri, R. Bonghi, *Colloqui col Manzoni*, seguiti da *Memorie manzoniane di* C. Fabris, a cura di Giovanni Titta Rosa, con 42 tavole fuori testo. Milano, Ceschina, 1954, pp. 417.

Aurelia Accame Bobbio, *Il cristianesimo manzoniano tra storia e poesia*. Edizioni di storia e letteratura, Roma. 1954, pp. 153.

Vittorio Lugli, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*. Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1952, pp. 349.

Forse nessuno dei nostri maggiori poeti ha promosso, negli ultimi anni, un interesse critico superiore a quello provocato dalla personalità e dall'opera del Manzoni: i volumi degli Annali Manzoniani e, segnatamente, le fittissime 350 pagine dedicate da Fausto Ghisalberti all'esame degli scritti intorno al grande lombardo nel decennio 1939-1948 (1), stanno a dimostrare un fatto del quale forse non sarebbe agevole dare ragioni precise: del resto, importerebbe di più accertare se a questa crescente attenzione della critica corrisponda un analogo interesse dei lettori, specialmente fuori della scuola.

Proprio al più largo ordine di lettori si rivolge il volume curato da Riccardo Bacchelli per l'editore Ricciardi, che raccoglie « il corpo poetico dell'opera manzoniana » con il contrappunto di quegli scritti che costituiscono, secondo il Bacchelli, l'autobiografia intellettuale dello scrittore.

---

(1) F. Ghisalberti, *Critica manzoniana di un decennio*, Milano, Casa del Manzoni, 1949.

Nella densa introduzione, nella quale non una parola cade a vuoto, il Bacchelli dichiara di aver lavorato a lungo a disporre gli scritti manzoniani in varie sezioni le quali, oltre al poeta, illuminassero e documentassero il teoreta, lo storico, il linguista e via dicendo, e di avervi infine rinunciato per la persuasione critica, nata in lui col lavoro, che il modo più acuto di penetrare anche il pensiero del Manzoni è quello di suggere fino in fondo il succo della sua opera di poeta. Dice il Bacchelli: « ... Dove l'animo suo religioso? Negli *Inni sacri* e nella poesia religiosa. Dove il politico e il patriota? Nel *Marzo 1821*. Dove il savio? Nelle sentenze incorporate viventi, nell'opera fantastica; e altrettanto dicasi del moralista.... E dov'è, vorremmo dire, il linguista teorico ed artista in uno, fuorché in quel poeta che si creò, attraverso la fatica e l'industria e il travaglio degli *Sposi Promessi*, la lingua dei *Promessi Sposi*? » (1).

Il Bacchelli non nega l'utilità, anzi la necessità di studiare tutto quanto il Manzoni ha lasciato scritto, soltanto afferma che tutto quel lavorio, quando non andò a costituire dei paralipomeni talvolta inversi all'attività creativa, ormai conclusa, fu assorbito nell'opera d'arte. Dunque, tutto quanto è raccolto in queste mille e duecento pagine cospira a dare l'immagine del poeta, compreso il saggio *Del romanzo storico*, documento del vaglio analitico « infaticabile e insaziabile » del ragionatore, vale a dire, in ultima analisi, dello strumento che consentì « preziose e luminose sintesi » poetiche.

Una osservazione, però, sorge spontanea a questo punto: come rinunciare, secondo il proposito stesso del Bacchelli, alla lettera allo Chauvet che è senza dubbio il documento più rilevante dell'autobiografia estetica del Manzoni? Noi avremmo piuttosto sacrificato il discorso *Del romanzo storico*; ma il Bacchelli, che appose al suo *Mulino* il sottotitolo: *Romanzo storico*, oltre le ragioni sopra ricordate, aveva qualche motivo personale per non farlo.

Quale, dunque, l'animo profondo del Manzoni per Riccardo Bacchelli? Allo scrittore emiliano la musa del Manzoni appare soprattutto una musa tragica, non nel senso in cui apparve tale al Croce prima della famosa « scheda », con la quale restituiva intero alla poesia il romanzo; nel senso, cioè, di una poesia che si effonde libera nelle tragedie e si chiude sotto la volta del tempio, secondo l'espressione dello Scalvini, nel romanzo. Anzi il Bacchelli formula un giudizio molto severo sul *Carmagnola*, e non concede all'*Adelchi* l'attenzione, nonché del Croce, di altri interpreti. Egli sente come tragica anche e soprattutto l'ispirazione dei *Promessi Sposi*; anzi, accennando alla grande revisione del romanzo, vi scorge una « eroica » riduzione all'essenziale, una purificazione, insomma, di quella ispirazione tragica che si distende finalmente in poema, mentre in *Fermo e Lucia* scorreva ancora in un alveo oratorio.

(1) A. Manzoni, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953; Introduzione, p. xxix.

Il sentimento della vita del Manzoni è un sentimento tragico, non si stanca di ripetere il Bacchelli, e la classica serenità formale dei *Promessi Sposi* non deve illudere: il Manzoni non poteva neppure pensare ad una storia che non fosse storia di dolore e di prova. « Fu una vita... delle più felici... dimanieraché, se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte » non dice, in parole che son più di uno scherzo, il Manzoni giunto a parlar della vita di Renzo e Lucia finalmente congiunti? Del resto, quella stessa « allegrezza raccolta e tranquilla » è qualcosa di improbabile nel mondo, tutto preda di « allegrezze turbolente e passeggiere » e sempre travolto dalle passioni.

La condanna dell'uomo e del mondo nel sentimento del Manzoni è senza limiti e la scelta del seicento non implica un giudizio storico, anche se un residuato illuministico la favorì, ma un giudizio morale, il quale non può non ripetersi identico per ogni uomo nelle più varie circostanze storiche. A questo proposito il Bacchelli richiama quel passo della Introduzione alla *Colonna Infame*, dove il Manzoni lascia scorgere l'angoscia che lo coglieva al pensiero che la responsabilità del male potesse esser d'altri che dell'uomo (1). È uno di quei rari passi manzoniani che ci consentono di scorgere, pur attraverso « il silenzio di altissima discrezione » del quale volle circondata la propria esperienza religiosa, un'eco della ricca gamma di sentimenti che si agitavano in quella coscienza « terribilmente ascetica » alla riflessione sulla storia e sull'uomo, un passo al quale accosterei, proprio perché non raccolto in questa silloge, quell'accenno tragicamente religioso sulla società terrena del *Discorso sui Longobardi*: « ... Quello stato così naturale all'uomo e così violento, così voluto e così pien di dolori, che crea tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedi, piuttosto che cessare un momento; ... quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui la mente si perde, se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione a un'altra esistenza » (2).

Questa dolorosa disperazione umana è dunque la segreta vena della poesia del Manzoni: il Bacchelli fruga con mano abile tra gli episodi più vari e i personaggi maggiori o minori del romanzo, mostrando la costanza e coerenza di questa ispirazione che, nella insufficienza di ogni intenzione e azione umana, vede il bene dell'uomo nella consegna di sé alla grazia, come solo avviene in Lucia: « Attorno a lei, gli altri, il mondo: e tutti di fronte a lei son altri, sono mondo; il poeta nulla salva e non conferisce grazia o missione salutare a nessuno veramente del tutto (3).

A questo punto il Bacchelli fa un'osservazione profonda; neppure l'atto di Lucia fu umanamente esente da errore e, d'altra parte, la

(1) Ivi, p. XXIII.
(2) A. MANZONI, *Tutte le opere* a cura di G. Lesca, Firenze, 1928, p. 345.
(3) A. MANZONI, *Opere*, cit., Introd. cit., p. X.

grazia aveva già operato, prima del suo sacrificio, nel cuore dell'Innominato. Il Bacchelli — che del diavolo provocò non di rado l'immagine nei suoi maggiori romanzi — nota ancora che in tutti i *Promessi Sposi* manca la presenza anche metaforica del nemico: « E sì, che se Don Rodrigo è troppo stupido per meritare palese un simile patronato, in casa di Geltrude e in quella di Egidio, nel convento di Monza e nel castello dell'Innominato, sotto il portone del vicario di Provvisione e fra le orde dei lanzichenecchi e coi monatti, e per un altro verso nella casa del conte zio, e magari un po' nella testa di donna Prassede, il seduttore delle anime tiene, e ben di lontano, tutti i fili... » (1).

La conclusione per Bacchelli è ovvia: alle funzioni del seduttore e dell'ingannatore adempie perfettamente il mondo: anche il mondo degli umili, i quali non sono veramente innocenti, ma, servi di passioni come tutti gli altri, soltanto innocui.

Alle vigorose pagine del Bacchelli, in quanto reagiscono all'immagine depotenziata e conversiera, retrocessa dalla poesia all'arguzia e al buon senso e in fine, vorrei quasi dire « granducale » del Manzoni dei manzonisti linguaioli, e in quanto si oppongono all'altra immagine del poeta lombardo, quella edificante, destinata alle esigenze pratiche degli utenti cattolici, non si può che consentire.

Quando, però, il Bacchelli, cedendo al fervore delle sue argomentazioni, si spinge a dire che, se tentassimo di estrarre dal mondo poetico manzoniano dei principi sistematici, non si potrebbe cavarne che un « pessimismo singolarmente deserto e desolato e, filosoficamente, indigente e squallido », dal quale il Manzoni si liberò appunto col poetare che fu per lui, dunque, un « poetare per non morire », non ci sentiamo più di seguirlo ad occhi chiusi. Vera la sofistica delle passioni, vera la follia del secolo, vera la vanità dell'agire, non solo dei potenti, ma anche degli umili; ma su tutto ciò si leva la coscienza della responsabilità morale dell'uomo, la possibilità di una sua interiore vittoria sul male e sull'errore; da questa persuasione profonda del pensiero manzoniano nascono le più virili figure del Manzoni: Carmagnola, Adelchi, Napoleone, Fra Cristoforo, l'Innominato. Personaggi che hanno tutti qualcosa che li affratella: un profondo rivolgimento interiore che ne fa una galleria di grandi convertiti i quali, proprio nel momento in cui riconoscono nel loro agire e pensare precedente la miseria di sé e dell'errore, rivelano insieme — in uno schema pascaliano — la grandezza dell'uomo interiormente vittorioso della prova della vita e della storia. Vittoria e salvezza, si badi, attinte attraverso una lotta drammatica, che non si lascia ridurre, come pur si è detto, all'idillio dei promessi e neppure allo schema degli umili e dei potenti. Ma queste ed altre riflessioni ci sono suggerite proprio dalla forza del pensiero del Bac-

(1) Ivi, p. XVII.

chelli, al quale dobbiamo anche una bella nota di passaggio tra le poesie e le prose — a proposito, perché la *Lettera sul Romanticismo* è posta tra le poesie e prima dell'*Adelchi*? — dove lo scrittore emiliano ci offre una penetrante indagine del famoso « sliricamento » del Manzoni che, in realtà, per quanto riguarda il romanzo, è un « diseroicizzamento », cioè una inibizione al trasporto, all'effusione sentimentale, al commento teologico, e consente al Manzoni di toccare la sua sublime « misura », più intensamente poetica del lirismo precedente. Vogliamo citare almeno queste righe: « lo ' sliricarsi ' è ' ... una palingenesi, in cui si ravvisano fatti empirici, come l'abbandono del verso; fatti critici, come il rifiuto della poetica classicistica, e la polemica romanticistica; fatti di un empirismo essenziale, come la creazione di un linguaggio proprio e nuovo; fatti morali non men che estetici, come la correzione dei residui di eloquenza, che uno spirito ancora affine a quello degli *Inni* e del *Cinque Maggio* e delle meditazioni religiose manzoniane, immetteva ancora negli *Sposi Promessi*; fatti, non men che estetici, ascetici, quali il rifiuto e la mortificazione dell'eroico, militare del Carmagnola, epico di Carlomagno, tragico di Adelchi, amoroso di Ermengarda, passionato di Desiderio; di ogni eroico, insomma, di cui nei *Promessi Sposi* sussisterà soltanto l'eroico della fede, religioso e santificato, e a patto che rifugga come dal peggior dei peccati, quel di Lucifero, dall'esprimersi eroicamente ' » (1). In conclusione, la scelta, le introduzioni, le note cospirano a dare del Manzoni un'immagine forte, severa, essenziale.

Mentre il Bacchelli, come abbiamo veduto, cerca di illuminare il pensatore attraverso il poeta, Bruna Boldrini, indagando il pensiero etico e storico del Manzoni, tiene una via diametralmente opposta, prescindendo dall'opera d'arte e fondandosi sugli scritti propriamente storici, apologetici, filosofici.

Nella introduzione l'A. si mostra chiaramente consapevole degli obblighi imposti dal suo assunto: « ... dire che il Manzoni è stato in rapporto con ideologi e giansenisti, col Fauriel, col Cousin, con il Rosmini, non significa nulla. Bisogna vedere come egli ha inteso e vissuto questi pensieri... » (p. XIX). Ottimamente: ciò significa, se non sbaglio, far uscire dall'interno degli scritti manzoniani, attraverso una documentazione concreta e precisa, la voce di quegli ideologi, di quei giansenisti e di quanti altri pensatori si crede abbiano agito sul Manzoni; cogliere, insomma, nelle pagine del Manzoni l'assenso o il distacco dai pensieri con i quali spiritualmente si misurò. Troppo spesso, però, B. Boldrini, eludendo l'indagine puntuale e personale, utilizza affermazioni, talora fatte di sfuggita e a dimostrazione di tesi contrastanti, dai critici che l'hanno preceduta: ma se ciò, entro certi limiti, è comprensibile in una larghissima sintesi

(1) Ivi, p. 332.

come la presente, meno facile riesce accogliere quel manierismo storicistico, se così posso chiamarlo, purtroppo assai diffuso nella nostra critica, dove addirittura invadente si è fatto il ricorso al « superamento », al « nesso dialettico » e via dicendo, per sciogliere questioni le quali andrebbero, invece, impostate e pazientemente chiarite su dati di fatto, che spesso non si lasciano convogliare negli astratti quadri di una conciliazione dialettica in cui tutte le vacche sono nere. Ciò tanto più per il Manzoni nel quale le antinomie si facevano — lo nota bene il Bacchelli — disperanti e spesso disperate, salvo la risoluzione nella trascendenza, come mostra il passo del *Discorso sui Longobardi* che ho sopra richiamato. Invece, in questo libro, tutto si svolge senza opposizione e senza segreto, in una placida ascesa progressiva verso lo spiritualismo rosminiano. Il periodo ideologico è una necessaria premessa, la conversione ha carattere storico e progressivo, un po' più tardi avverrà il distacco dal sensismo: e il tutto sfocerà nella filosofia del Rosmini.

In questa prospettiva, il III capitolo del libro, intitolato « Il matrimonio e il secondo periodo di residenza a Parigi. La conversione e il Giansenismo », risolve senza difficoltà le questioni più spinose: il Manzoni fu ideologo, ma non totalmente; lo fu nel metodo, ma non nell'ispirazione; lo fu prima della conversione, ma non intimamente; tuttavia in qualche misura rimase tale anche dopo la conversione; la conversione del Manzoni fu anteriore a quella di Enrichetta, ma fu Enrichetta a condurvelo; fu storica, ma in certo senso fu anche miracolo; il Manzoni non fu giansenista teologicamente, ma lo fu moralmente, fu il suo rigorismo morale che lo accostò al Giansenismo, ma fu il Giansenismo che favorì il suo rigorismo morale; l'Urania non è poesia cristiana, ma fa prevedere la poesia cristiana e via dicendo (pp. 55-77).

Cito uno qualsiasi di cotesti passaggi: « Così considerato questo delicato momento, viene di conseguenza a cadere la dibattuta questione se il Manzoni sia giunto alla conversione attraverso il ragionamento o attraverso lo slancio del cuore. L'uno aspetto richiama l'altro ed ambedue risultano fusi nello stesso processo spirituale. Le note circostanze esterne che lo condussero alla conversione hanno valore non come elementi determinanti, ma solo in quanto si riferiscono allo spirito che dialetticamente aiutano a raggiungere la sua meta » (p. 62).

Siffatto conciliante storicismo che assomiglia a una sorta di « quietismo » critico potrà qualche volta cogliere nel segno, ma, in una applicazione costante, lascia perplessi. Intanto, come amalgamare e disporre in ordinato sviluppo — senza forzature più o meno evidenti — il periodo non solo illuministico, ma addirittura giacobino del giovane Manzoni col cattolicesimo di poi? I documenti adatti ad illuminarci sulla prima formazione del Manzoni sono in realtà assai scarsi ed è ugualmente ipotetico cominciare da Beccaria o da

Voltaire; forse nessun filosofo dominò la sua prima giovinezza; ne sarebbe rimasta qualche traccia negli scritti o nei colloqui.

Quanto ai libri dell'Arese, dei quali la Boldrini, sulla traccia di un articolo del Gallavresi, fa gran conto, non trovo citato un solo testo giovanile che concretamente possa collegarsi al Voltaire del Trattato sulla tolleranza — né altri riferimenti ricorrono nel corso del libro, malgrado l'asserzione meditata e stimolante dello Zottoli sull'azione profonda e costante del Voltaire sul Manzoni (1) e la prova dell'azione del Rousseau è affidata ad un'epigrafe degli anni maturi. Certo quelli ed altri libri saranno stati letti dal Manzoni giovinetto, ma occorre darne prova e soprattutto — secondo i propositi della stessa Boldrini — mostrarne gli effetti. Altrimenti tanto vale riferirsi a quel generico sensismo che era anche nei manuali scolastici che il Manzoni ebbe tra mano (i testi del Soave, per esempio), dai quali il passo all'incredulità era breve come ben vide il Rosmini (2), o all'azione accertata di un amico come il Pagani.

Sta di fatto che lo spirito giacobino del quale appare imbevuto il Manzoni, dopo il '96, poteva derivare da mille rivoli, indipendentemente dai libri: d'altra parte, il giovinetto non mostra interessi speculativi, ma letterari e politici: perciò Parini, Alfieri e Monti si avvertono ben più di echi filosofici confusi e lontani. Del resto, in certe pagine di quegli scrittori c'era quanto poteva bastare. Il collegamento al deismo russoviano, tentato dalla Boldrini, o all'ateismo volterriano, affermato, a suo tempo, dalla Gabbuti, sostituiscono uno sfondo generico e astratto all'ambiente concreto che fu del Manzoni: Lomonaco, Cuoco, Foscolo, Salfi, Pagani, gli scrittori del *Parnasso Democratico*.

Il Manzoni era tutto rivolto in quegli anni, come egli stesso ci attesta « ai prisci sommi » e al sorso dell'« ascrea fontana » e da queste fonti appunto deriva quel moralismo che si vorrebbe intendere come una persistenza inconscia o un'anticipazione del suo cattolicismo. Sono, invece, l'anticlericalismo e l'ispirazione politica e sociale a dare il colore alla eticità del Manzoni del *Trionfo* e dei *Sermoni*, che son gli unici documenti veramente consistenti di questa fase del suo pensiero.

Analogamente il moralismo che domina il carme all'Imbonati è un moralismo stoico e laico: come si può dire che il principio espresso al Fauriel per gli *Inni* (« ramener à la religion ces sentiments grands nobles et humains qui découlent naturellement d'elle ») si era manifestato fino dal canto in morte di Carlo Imbonati? E come si può cercare la prova di una trasformazione del Manzoni in senso cristiano (p. 64) nei levigati versi dell'*Urania*? Essi rappresentano la più

(1) A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*, Roma, Tuminelli, 1942, Avvertenza alla seconda edizione, pp. 18-24.

(2) Carteggio M. R., raccolto e annotato da G. Bonola, Milano 1901, p. 70.

completa adesione alla poetica neoclassica, la quale perseguiva, appunto, la trasfigurazione mitologica delle aspirazioni morali, la sovrapposizione dell'ideale al reale, la fuga dalla storia, quell'evasione, insomma, che il Manzoni aveva disegnato nell'ode *Qual sulle cinzie cime*, stornando lo sguardo dall'Italia rossa di sangue. Non l'*Urania*, ma la saturazione, il distacco dall'*Urania* attestato nelle lettere, provano l'avvio alla conversione. Nell'intenzione esternata al Fauriel di ricondurre alla religione quei sentimenti nobili e grandi che naturalmente ne derivano, non c'è poi soltanto la polemica che generalmente vi si riconosce del cristiano contro il monopolio delle idee di liberté, egalité, fraternité tenuto dal laicismo rivoluzionario. C'è anche la dichiarazione di una poetica inversa a quella neoclassica volta a deporre in vaghe personificazioni mitologiche e allegoriche, idealità che ne uscivano false e retoriche, il bisogno di rompere schemi consunti e affermare direttamente ciò che si sente come vero.

Ma la Boldrini trova perfino che i versi al Pagani *Questa è la febbre* ecc. che provano l'ansia di gloria poetica del giovane della quale il Manzoni maturo cristianamente si castigò come forse nessun altro, (basti pensare alla famosa digressione in *Fermo e Lucia* su Racine e alla lettera al Coen), attestano « la serietà del futuro pensatore » (p. 20).

La medesima tendenza conciliativa si ritrova nei capitoli rivolti a illuminare i rapporti del Manzoni con la cultura francese nei vari soggiorni parigini: l'ambiente ideologico appare qui un limbo placidamente sospeso tra volterrianesimo, storicismo, spiritualismo. Le direttive di questo esame sono nel capitolo II della parte III del libro della Gabbuti sui rapporti con gli ideologi cui vengono qui affiancate le incidenze dello spiritualismo, — De Staël, Constant, Chateaubriand — prospettate dal Fossi. Ma queste ultime richiedono approfondimenti e precisazioni che qui mancano del tutto: d'altra parte, *De la littérature* (che il Manzoni non aveva bisogno di conoscere nel 1806 ad Auteuil perché tradotto nel 1803 a Milano e con vasta eco, come mostrerà la polemica romantica), è un libro a schema prettamente illuministico, improntato all'idea del progresso dei lumi che farebbe il progresso della letteratura; nel *De la religion* del Constant persiste la condanna di ogni forma di religione positiva: saranno piuttosto *Corinne* e il *Wallenstein* ad agire sul Manzoni in quegli anni; e, quanto a Chateaubriand, è noto che il Manzoni non lo amò e ne rimase sempre lontano. Circa il dono precipuo degli ideologi al Manzoni, che sarebbe l'analisi, mi pare da far notare alla Boldrini, come anche alla Gabbuti, che è per lo meno strano attribuire ai soli ideologi l'abito manzoniano all'analisi, dimenticando Cartesio e Port-Royal, Nicole, Pascal e i grandi moralisti del Seicento.

D'altra parte, l'adesione del Manzoni non comporterebbe un vero consenso teoretico perché i suoi interessi erano prevalentemente

etici. E sia: ma come si può dire della *Lettre* del Cabanis che avvierebbe il Manzoni al suo rinnovamento etico-religioso, quando quelle pagine traspirano costantemente quel naturalismo che fa consistere la virtù nella conformità dell'azione all'ordine naturale (appeler vertu ce qui est conforme à cet ordre, vice tout ce qui le contraire et s'en écarte) che sarà proprio il bersaglio della *Morale cattolica*? Del resto il Cabanis era pur l'uomo che in quegli anni definiva la Bibbia « atroce et ridicule ». La Boldrini, volta al suo disegno di svolgimento armonico per il quale la conversione del Manzoni « esclude ogni antitesi con la precedente formazione del suo spirito », non solo si spinge a dichiarare che « il giansenismo rappresenta il punto di arrivo delle precedenti tendenze etiche politiche del Manzoni » (p. 74), ma arriva a dipingere, per amore di gradualità, come dubbioso e tepido il sentimento religioso del Manzoni nei primi tempi dopo la conversione (p. 277). E qui veramente si stenta a seguirla: il giansenismo come sfocio naturale del giacobinismo ateo l'aveva pensato solo Don Albertario e di tepidezza religiosa nel tempo in cui, nella stessa Parigi e poi in Italia, il Manzoni lavora ad un'opera dove « la religione è introdotta coi suoi precetti e coi suoi riti » (1) per passare poi all'effusione degli *Inni*, non vedo come si possa parlare. Senza dubbio, se la Boldrini non avesse relegato ai margini della sua ricerca le opere del Manzoni poeta, non sarebbe trascorsa a certi estremi: nell'indagine dell'eticità manzoniana non possono essere trascurati quei grandi personaggi, quei *caractères imposants*, ai quali accennavo sopra, che, nella severa reticenza impostasi dal Manzoni — nessuno, neppure i più intimi riuscirono a strappargli di più di quel misterioso e definitivo: « E stata la Grazia » — meglio ci possono scoprire qualche lembo segreto dell'anima sua.

Da quanto è stato detto fin qui, risultano chiare le possibili obiezioni generali alla ricostruzione della Boldrini; perciò mi limiterò ad accennare alle ulteriori linee del libro, molto meno rischiose, del resto, perché il Manzoni delle opere storiche ed estetiche e filosofiche che seguono la conversione e l'attività artistica risponde assai meglio al carattere della ricerca della Boldrini.

Nell'esame della *Morale cattolica* la Boldrini afferma, naturalmente, che il metodo ideologico non è qui rinnegato « ma approfondito ed applicato ab intrinseco » (p. 99): già nella prima *Morale cattolica* è nettissimo il carattere del pensiero cristiano del Manzoni, imperniato sul concetto dell'unità e della razionalità della fede, che, mentre conferma la sua formazione ideologica, impedisce l'adesione dogmatica al giansenismo al quale invece l'accosta il rigorismo etico (p. 113).

---

(1) CARTEGGIO di A. M. a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, 1912, I, p. 300.

Una profonda esigenza etica, asserisce poi la Boldrini accostandosi per questa parte al Galletti e al Sansone, domina anche la storiografia manzoniana, che appare tutta rivolta a indagare « l'essenza morale della natura umana travolta da opposte passioni » (p. 279), questo dramma che può solo rinnovarsi, ma non svolgersi, inibisce al Manzoni storico il concetto di svolgimento, perché la storia trova appunto la sua positività fuori di se stessa, nella rivelazione (pagine 129-30).

La Boldrini, accostandosi anche qui al Sansone, cerca di rivalutare la storiografia manzoniana, riconoscendo al Manzoni un « moderno concetto di Provvidenza » che lascia dubitosi; piuttosto penso che, tralasciando gli aspetti oratori e prammatici dei quali parleremo tra poco, si possano trovare nel Manzoni storico altri valori, principalmente il bisogno di individuazione concreta, che secondo alcuni è proprio l'esigenza più ampiamente definitoria dello storicismo (1). In altri termini, se la storia è per il cristiano « una specie di giudizio di Dio » (p. 129), lo è nel senso di una prova morale, nel senso, cioè, chiarito dalla famosa conclusione di povera gente posta a sugo di tutta la storia: i termini di questa prova, come le reazioni morali, si rinnovano sempre e sono da individuare storicamente con ogni certezza e fuori d'ogni astrazione, proprio per il religioso rispetto dovuto al vero; di qui il severo impegno di positiva individuazione storica del Manzoni, che non può essere disconosciuto.

A parte queste considerazioni di fondo, mi pare giusto ricondurre, come fa la Boldrini, la formazione del pensiero storico del Manzoni al Fauriel piuttosto che al Thierry, non soltanto perché questi riconosceva nel Fauriel il maestro suo e di tutta la sua generazione, ma perché il bisogno di una storiografia di spirito liberale, simile a quello che anima *Les derniers jours du Consolat* e di più larga attenzione al moto della civiltà e alla vita della nazione, come quello cui si ispira l'*Histoire de la Gaule meridionale*, sono sicuramente presenti nel Manzoni prima del suo incontro col Thierry. Fra l'altro, lo stesso giudizio del 1808 sulla storia della guerra d'America del Botta non mostra il Manzoni « aderente alla concezione tradizionale della storia *ancien regime* » (p. 120), anzi, rivela in lui il desiderio di una storia che non tratti solo delle faccende dei principi e riguardi la vita di tutta una nazione. Un simile interesse è confermato dalla prima *Morale Cattolica*, dove, al contrario di quanto affermò replicatamente il De Lollis, il Manzoni mostra di aver trovato nella lettura del Sismondi ben più di un'occasione a ritorsioni apologetiche: nella introduzione il Sismondi infatti è lodato perché la sua storia rappresenta « lo stato dell'intera società di cui porta il nome » e non

(1) Cfr. U. Pirotti, *A. Manzoni e lo storicismo romantico*, in *Dai dettatori al novecento*, *Convivium*, 1953, pp. 230-254.

si limita alla miserabile politica di pochi uomini (1). Ma oltre questo interesse per una storia che non sia solo quella dei potenti, ma sia la storia di una società e di una nazione, c'è proprio la riaffermazione di quegli ideali che provocarono la rivoluzione francese attraverso quella stessa distinzione tra abusi e princìpi coi quali il Manzoni difendeva la Chiesa: « La memorabile epoca storica, nella quale ci troviamo tuttavia, si distingue pel ritrovamento, per la diffusione, e per la ricapitolazione di alcuni princìpi politici, e per la tendenza che è stata spiegata a metterla in esecuzione: all'occasione di questi princìpi sono accaduti gravissimi mali: i nemici dei princìpi pretendono che i mali si debbano imputare ad essi, e che questi sieno per conseguenza da abbandonarsi. Al che i sostenitori di essi vanno rispondendo che è assurdo ed ingiusto proscrivere le verità per l'abuso che gli uomini ne hanno potuto fare; che lasciando di promulgarle e di stabilirle non si leveranno per questo dal mondo le passioni; che mantenendo gli uomini in errori, si lascia viva una cagione ben più certa e diretta di calamità e di ingiustizia; che gli uomini non diventano migliori né più umani con l'avere idee false » (2).

È questo fermo pensiero, oltre il vivo sentimento dell'unità della nazione giustamente posto in rilievo dalla Boldrini, che porta il Manzoni al di là del moderatismo neoguelfo del Rosmini, col quale pure convergeva nel nuovo concetto del valore e dei diritti della persona, derivato da uno spiritualismo religioso opposto all'individualismo illuministico.

Appunto ai rapporti col Rosmini sono dedicati i capitoli più concreti del libro (VI-IX, pp. 153-275). La Boldrini è convinta della finale completa adesione del Manzoni al rosminianesimo e non indugia a discutere le tesi opposte del Cojazzi e di altri; preferisce mostrare in concreto come la critica del Rosmini al sensismo aiutò il Manzoni a veder chiaro dapprima nel problema etico e poi in quello gnoseologico. Accoglie da D. Bulferetti e dalla Gabbuti la tesi che furono gli studi linguistici a portare il Manzoni agli studi propriamente filosofici (ma ignora le obiezioni del Barbi e di altri alla prima datazione del *Sentir Messa*): analizza gli effetti della lettura degli *Opuscoli filosofici* del Rosmini sul Manzoni e ne riconosce l'importanza, pur respingendo l'ipotesi di L. Bulferetti di un'azione del saggio intorno alla Provvidenza sul romanzo.

Specialmente la laboriosa stesura della lettera al Cousin trae luce da questa esposizione, che sottolinea come l'antica convinzione manzoniana della razionalità della fede, infirmata dalla identificazione del Cousin tra religione e ispirazione, porti ad una critica acuta della distinzione di conoscenza spontanea e riflessa, che l'eclettico

(1) A. Manzoni, *Sulla Morale Cattolica*, Milano, A. Lamperti, 1891, Introd. pag. v.

(2) Ivi, p. 89.

francese aveva posto a fondamento della sua gnoseologia, con argomentazioni che spesso collimano con quelle del Rosmini del *Nuovo Saggio*. La difficoltà del Manzoni di aderire alla gnoseologia rosminiana, ad accettare cioè l'innatismo e l'indeterminatezza dell'idea dell'essere, viene prospettata attraverso l'esame del carteggio, del *Discorso* sul romanzo, fino all'adesione senza riserve al sistema del roveretano, che risulta dal dialogo *Dell'invenzione*. Quest'ultima parte del saggio della Boldrini ci fa pensare che essa avrebbe fatto meglio a limitarsi ad approfondire questo tempo dello svolgimento interiore del Manzoni, dandoci un libro che movesse dai risultati della Gabbuti, qui sostanzialmente accettati, sui rapporti tra Manzoni e gli ideologi e illuminasse, con più agio, lo spiritualismo cristiano del Manzoni dall'abbandono dell'ideologia al rosminianesimo.

Certo, giacché parliamo di sintesi dello spirito del Manzoni, anche questo volume lascia inesaudito il desiderio che il Momigliano (1) espresse nel 1939, avvertendone, da quel profondo conoscitore del Manzoni che egli era, la necessità per capire a fondo lo svolgimento spirituale del poeta: un libro su Manzoni e la Francia, del quale egli delineava perfino i capitoli (2).

Un esempio di quali pazienti e minute esplorazioni richieda la definizione esatta del moto interno del pensiero del Manzoni, ci dà Gian Pietro Bognetti, il quale, in due densissimi saggi che occupano complessivamente quasi duecento pagine dell'Archivio Storico Lombardo, indaga la genesi dell'*Adelchi* e del *Discorso sui Longobardi*. La tesi fondamentale dei due saggi, ai quali farà seguito un terzo, dedicato specialmente alla elaborazione del *Discorso*, è presto detta: nella sua genesi, l'*Adelchi* è un'allegoria politica sbocciata dalla intensa partecipazione del poeta agli avvenimenti italiani degli anni 1820-21 e il *Discorso* è opera storica di carattere prammatico e oratorio. Però il Bognetti, ben consapevole che una simile tesi investe un ambito assai più largo di quello rappresentato dai testi in questione, non ha esitato a prendere la strada più lunga, ma anche la sola sicura: quella cioè di ripercorrere tutta la vicenda interiore del Manzoni dalle prime manifestazioni letterarie fino all'*Adelchi*, sia pure con l'occhio fisso principalmente al proprio tema, cioè il rapporto tra l'ispirazione poetica o la concezione storiografica da un lato, il sentimento morale e politico dall'altro.

Ne è derivata una ricerca che per certi aspetti rinnova le citazioni più abusate e getta luce sui passi meno rilevati della biografia del Manzoni: per esempio il periodo veneziano, qui messo in rapporto con leggere ma sensibili tinte di cinismo che si colgono nei *Sermoni*, il contrasto dell'unitarismo bevuto dal Cuoco con il positivismo conservatore del vecchio senatore veneziano Pesaro, partigiano del-

(1) Cfr. F. Ghisalberti, *op. cit.*, p. 1.
(2) *Annali manzoniani*, Milano, Casa del Manzoni, 1939, I, p. 286.

l'alleanza austriaca, che avrebbe salvato la Repubblica di S. Marco. Ma in questa revisione spicca soprattutto l'azione del Lomonaco: il Manzoni comincia appunto dalle pagine dell'amico a prendere contatto con forme di storiografia oratoria e, nella prima tragedia, moverà proprio dalla tesi dell'innocenza del Carmagnola sostenuta dallo scrittore napoletano nella sua vita del condottiero, che anche in altri luoghi ispirò i versi manzoniani (III, p. 96-99). Prima di arrivare a questo punto il Bognetti tocca, rapidamente ma non senza spunti originali, dell'azione del Fauriel e del gruppo di Auteuil, durante il primo soggiorno parigino, quando il giovane Manzoni aveva, secondo l'arguta espressione di donna Giulia, il libraio come maîtresse (III, 103-112).

Quella stoica preparazione ideale per tempi migliori si incontrava proprio con i bisogni del giovane poeta italiano, nutrendo la sua passione di un ricco pensiero storico, di una salda esigenza liberale e delle più nuove esperienze d'arte: il Bognetti sa ben scegliere fra i dati a disposizione quelli che interessano la sua ricerca e intrecciarli con perspicacia alla singolare azione sentimentale di donna Giulia, per colorire l'animo del Manzoni e spiegare il significato rilevante che hanno nello svolgimento spirituale del poeta, tentativi per solito trascurati, come l'idillio Vaccina o idee come il poema su le origini di Venezia (III, pp. 120-128).

Il Bognetti ritiene la conversione manzoniana un avvenimento puntuale, che poté esser sentito dal poeta come un intervento della Grazia (III, p. 123); non per questo egli rinuncia ad inseguire i segni del mutare dell'animo e del gusto del Manzoni: dall'ostilità al matrimonio alla vana rincorsa della angelica Luisina, dal rispetto all'avversione al protestantesimo, dall'insofferenza del codinismo lombardo al riaccendersi dell'amore per la tradizione patria, alla meditazione di essa come idillio e poi come poema popolare, queste oscillazioni, che per solito si afferrano solo ai loro estremi, si seguono nello studio del Bognetti in tutto il loro arco. E così i pensieri religiosi, ai quali gli *Inni* offrono uno sfogo solo parziale; infatti è nelle letture e nelle meditazioni di quegli anni dal 1809 al 1814 che si prepara l'inattesa e apparentemente miracolosa apparizione della *Morale cattolica*. Il Bognetti riesce ad illuminare al vivo attraverso gli appigli del carteggio, la lotta con cui il Tosi e i romantici si contendevano l'attività del Manzoni; ne risulta chiarita soprattutto la viva costante partecipazione del poeta — non spiegata, ma effettiva, come dice il Bacchelli — alle sorti dell'Italia, la intensa reattività di lui a quegli avvenimenti dei quali alcuni lo vorrebbero distaccato e tepido osservatore. Secondo il Bognetti, il moto dello spirito del Manzoni avveniva attraverso « resorgive profonde »: riaffiorava, infatti, tenace in lui la lezione del Cuoco e del Lomonaco, degli esuli napoletani e dei corciresi; ciò spiega l'adesione alla petizione degli italici, l'ode sul proclama di Rimini e l'appoggio, ormai accertato,

concesso ai Federati, con il compito dell'invito a Mons. Sozzi, vicario della Diocesi, a far parte del governo provvisorio. Questa partecipazione non poteva esaurirsi in atti politici; il Manzoni trasferiva spontaneamente nell'opera sua di poeta le sue reazioni: così la raffigurazione del senato veneziano e della sua condotta nel *Carmagnola* è una rappresentazione indiretta del machiavellismo metternichiano, una critica dello spirito anticristiano della politica poliziesca della restaurazione; in alcuni versi soppressi si riaffacciava, poi, l'idea del Cuoco della necessità del consenso dei più al successo di una idea politica (III, pp. 130-144).

Il Bognetti, che non nasconde certi aspetti ossessivi della natura del Manzoni, aggiunge che l'inaudita audacia della strofe di chiusa del coro della prima tragedia, ove il poeta si fa mallevadore della vendetta di Dio su lo straniero usurpatore, riflette la violenta reazione del Manzoni al rifiuto del passaporto da parte del governo del Saurau, che avvenne proprio quando il poeta aveva conchiuso il secondo atto, dopo il quale trova posto il coro.

Più stretti ancora paiono al Bognetti i rapporti tra la situazione politica del '20-21 e l'*Adelchi* e il *Discorso*. Le notizie della rivoluzione napoletana dovettero riaccendere nel Manzoni le vecchie speranze: sta di fatto che egli affrettò il ritorno in Italia. Qui, sfogliando il *Conciliatore*, che spogliava per il Fauriel, incontrò la polemica tra il Berchet e il Romagnosi su la fusione tra romani e barbari: le idee della scuola storico-romantica parigina fecero senza dubbio emergere quella piccola polemica e suggerirono al Manzoni, al posto del lontano Adolfo di Nassau, un argomento più « popolare », come egli disse, un argomento, come spiegava E. Visconti, che illuminasse le relazioni del governo longobardo con la popolazione italiana. Ma il colore a quella ispirazione fu dato « dal problema politico messo sul tappeto dalla rivoluzione di Napoli e dal proposito di repressione della Santa alleanza » (III, p. 73) e poi dal moto piemontese e dalle congiunte attività dei Federati lombardi, alle quali il Manzoni dava un contributo rimasto ignorato, ma rischioso: secondo il Bognetti, è illogico porre un solco tra gli interessi del *Marzo 1821* e la tragedia e il *Discorso*; Adelchi nasce proprio per declamare qualcosa che Adolfo di Nassau non poteva dire, cioè le perorazioni per l'unità contro lo straniero invasore che sono nella prima stesura della tragedia (Atto I, Sc. II, vv. 132-181, 224-258, 310-318) e che il Manzoni, convinto dell'impossibilità di salvare la libertà invisa alle potenze straniere senza la solidarietà di tutti gli Italiani, poneva idealmente sulle labbra di Francesco di Napoli e di Carlo Alberto, anch'essi in contrasto col vecchio re come Adelchi con Desiderio: contrasto anacronistico, che non potè nascere nella mente del Manzoni senza un appiglio.

Rifioriva l'assioma dell'unità-libertà attinto fin dai lontani colloqui col Cuoco, quel concetto che nella stesura definitiva si riti-

rerà dall'azione e comparirà solo nel coro *Dagli atri muscosi*. Soltanto, la sua fede portava ora il Manzoni a cercare la compatibilità tra la Chiesa e la rivoluzione, che egli del resto mostrava in pratica, non potendo ignorare la qualità di massone del Pagani o del Confalonieri, coi quali manteneva relazioni di amicizia. Questa genesi oratoria fu sopraffatta dagli avvenimenti politici come dall'indagine storica e il tono elegiaco prevalente nella stesura definitiva dell'*Adelchi* riflette l'amarezza della « fine dell'utopia » (III, p. 144). Ma le ragioni più assolute della poesia, prevalenti nell'ultima redazione non riescono — secondo il Bognetti — a sopraffare del tutto certi echi della realtà storica: il complesso carattere di Carlo non manca di riflettere alcuni tratti napoleonici ed Emengarda si nutrì della dolcezza e della sventura di Teresa Confalonieri: non per nulla — nota il Bognetti — il coro famoso fu iniziato il giorno stesso dell'arresto di Federico. Concepito sotto l'impeto di quella passione anche il *Discorso* ebbe un battesimo oratorio, che andò attenuandosi sotto i colpi delle cose non men che degli studi, da stesura a stesura; tuttavia rimase ferma nel Manzoni quella illuminazione primitiva, concepita sotto la pressione di urgenze politiche: questa dette il tono complessivo alla sua interpretazione, nella quale vennero a dissolversi — come mostra il Bognetti (II, pp. 11-14) — documenti importanti e rivelatori della posizione preminente raggiunta da personaggi romani fin dai tempi di Autari, documenti che pur passarono tra le mani del Manzoni, sui quali il suo acume e il suo rispetto del vero non avrebbero certo sorvolato se la prospettiva fosse stata meno unilaterale. Del resto, al Manzoni stesso non sfuggì interamente la contemporaneità della quale, pur nel suo sforzo di obiettivazione, veniva a colorirsi per lui il fatto storico, se una volta ebbe a scrivere: « quelle che noi vorremmo proferire come sentenze non sono per lo più altro che arringhe ».

Anche se non tutte le sottili induzioni del Bognetti persuadono allo stesso modo (p. es. è difficile consentire che l'*Urania* sia un'allegoria per commissione di Sofia di Condorcet sui rapporti di lei col Fauriel: come avrebbe il Manzoni potuto parlarne al Fauriel come di cosa insopportabile e assolutamente priva di interesse? Così la partenza immediata appena compiuto il *Carmagnola* era nella mente del Manzoni fino dal 1818, come mostra l'epistolario, potrebbe quindi non esser connessa a cagioni politiche contingenti. È difficile ammettere che Adelchi porti successivamente riflessi di Francesco, di Carlo Alberto, di F. Confalonieri, senza ridurre quei riflessi a cose vaghissime), l'insieme della sua ricostruzione appare ben ragionato, tanto da poter reggere anche se molti particolari dovessero cadere.

Il felice sfruttamento di alcuni appigli biografici ed epistolari che abbiamo visto in questo studio, ci fa desiderosi di quella raccolta completa dei carteggi e delle testimonianze intorno al Manzoni

progettata dal Barbi e che potrebbe fornire, a chi l'esamini con l'acume del Bognetti, spunti imprevisti.

In questo ambito rientra la raccolta di *Colloqui col Manzoni*, nella quale G. Titta Rosa ha riunito ai ricordi del Tommaseo e del Borri, il diario del Bonghi e le memorie del Fabris. Veramente il volume era apparso già nel 1944, ma sotto il nome di C. Giardini, direttore di collezione, perché G. Titta Rosa era allora compreso in una lista di scrittori ai quali era proibito di pubblicare. La nuova edizione non si limita a restituire al libro il nome del suo autore, ma, giovandosi dei suggerimenti porti da F. Ghisalberti (1), corregge in non pochi punti il testo del Borri che aveva bisogno di esser rivisto, dopo l'ormai lontana edizione di E. Flori, e che non fu possibile collazionare nel manoscritto durante la guerra, introduce un utilissimo indice dei nomi e sveltisce o rimpolpa le note. L'introduzione non aveva bisogno di ritocchi; il carattere della conversazione manzoniana è delineato dal Titta Rosa con segni incisivi e spiccati, con quella adesione affettuosa e vibrante che è propria dello scrittore quando parla di cose manzoniane. Oltre a farci sentire la verità della sentenza del Tommaseo su le parole del Manzoni « naturali come se ispirate sull'atto, e profonde come conseguenza di meditazione lunga », il Titta Rosa mira a distinguere i tempi della conversazione manzoniana: dai vesuviani colloqui giovanili con gli esuli napoletani negli anni della Cisalpina, al tono raccolto e pur universale, di « nobile castello », del circolo di Auteuil, agli acuti ragionamenti delle giornate stresiane, alle tre generazioni passate per via del Morone: il tumultuoso e geniale gruppetto dei primi romantici che seppe stringere in unità letteratura, vita morale e politica, poi, disperso quel gruppo dall'esilio e dal carcere, il crocchio confidente nella cameretta del Grossi e infine i conversari degli ultimi anni attorno al caminetto di casa Manzoni, sui quali incombe « come un'aria commemorativa, un tono che rievoca lontane reminiscenze ». Poco ci resta di tutto ciò e purtroppo è irrimediabilmente perduta la stagione più feconda, la stagione iniziatrice, come la definisce il Titta Rosa, quella dei fervidi colloqui con i romantici; quando, senza parere, la quieta via del Morone fu il punto focale del romanticismo italiano. E anche dei tempi più tardi poco ci è rimasto, perché gli interlocutori del Manzoni ebbero tutti qualcosa di meno o qualcosa di più del conveniente.

Così il Manzoni non ebbe nè il suo Eckermann né il suo Boswell. Al Titta Rosa viene fatto di pensare che avrebbe potuto esserlo in parte il Borri; ma anche se quei colloqui si fossero estesi nel tempo, — a parte l'adesione più apparente che reale, più superficiale che effettiva alle idee letterarie e politiche del Manzoni — la personalità sbiadita e puntigliosa ad un tempo del Borri li avrebbe lasciati egual-

(1) F. Ghisalberti, *op. cit.*, pp. 263-267.

mente sotto quell'aspetto « un'occasione mancata » come sono oggi. Per parte mia penserei piuttosto al Bonghi: lo stesso Titta Rosa, poco tenero verso il bonghismo (p. 33), coglie nel Diario una doppia testimonianza « quella della parola e quasi della voce manzoniana... annotata e riferita con evidente esattezza; e quella degli effetti mediati e immediati di codesta conversazione ». Certo se le pagine del Borri, del Bonghi, insieme a quelle devote del Fabris peccano per difetto, quelle del Tommaseo peccano — e valgono — per eccesso. I veleni tommaseiani conferiscono alla conversazione manzoniana un sapore che essa certo non ebbe sulle labbra di chi scrisse il capitolo sulla maldicenza della *Morale Cattolica*; e trasportano ad una concinnità rappresa, ad un gusto epigrafico la frase del Manzoni che, invece, secondo la testimonianza del Bonghi, riassuntiva d'altre molte, « non s'ascoltava punto, né s'aspettava di far colpo su chi ascoltava e però piaceva di sicuro ». Certo il protagonista dei colloqui con Borri, Fabris, Cantù e Stampa, come dice il Titta Rosa, appare meno teso, più sciolto e parlante e soprattutto « lascia indovinare un'urbanità signorile e discreta, per nulla impettita, che certo fu propria del Manzoni »; ma il vero valore delle note del Tommaseo risiede proprio nell'accensione con la quale due menti così diverse e così potenti si incontrano a misurare quel mezzo secolo che precedette l'unità italiana, tanto fecondo per il ricongiungersi dell'Italia all'Europa. Dai colloqui del Tommaseo esce più vero, direi, l'autoritratto che il ritratto; ma il sottile stimolo psicologico, la prepotente conversione del pensiero e infine il diverso suggello stilistico imposti dallo scrittore dalmata al Manzoni, creano un impasto di per sé interessantissimo, indipendentemente dal valore informativo.

Un'idea felice, dunque, quella del Titta Rosa e attuata con mano precisa e discreta.

Alle idee del Manzoni intorno alla poesia si rivolge il saggio di A. A. Bobbio, che nelle linee generali non si allontana dalle indagini precedenti. Nello svolgimento del pensiero estetico manzoniano si possono distinguere tre tempi: nel primo, documentato specialmente dalla lettera allo Chauvet, il Manzoni riconosce alla poesia il compito di manifestare il vero sulla natura umana, indicandone la via nell'approfondimento morale degli avvenimenti storici; nel secondo il pensiero del Manzoni attraversa una crisi: l'*Adelchi* e il romanzo mostrano che « la poesia più alta può nascere proprio dove la storia è stata alterata o fraintesa » ed il Manzoni, per rispetto del vero, giunge a sfiorare la negazione dell'arte; nel terzo tempo l'adesione alla filosofia rosminiana porta il Manzoni a comprendere che anche l'invenzione poetica, nella rispondenza al vero ideale, è un trovare la verità.

Pertanto l'interesse del saggio, più che nelle conclusioni, sta nei punti nei quali, attraverso una discussione minuta, la Bobbio si

distacca in varia misura dalle indagini precedenti: sono quelli i luoghi sui quali conviene fermarsi. La Bobbio nota anzitutto l'importanza di certe esigenze di serietà e moralità dell'arte proprie della poetica illuministica (dalle riflessioni del Beccaria, che faceva consistere la poesia nello studio del cuore umano, agli interessi morali e civili della poesia pariniana), le quali avrebbero esse stesse condotto il Manzoni a intendere l'impossibilità di soddisfarle interamente fondandosi sopra la meccanica del piacere e del dolore, la morale utilitaria e via dicendo. In tal modo — contrariamente all'opinione più diffusa — la conversione letteraria diviene quasi la premessa della conversione religiosa; questo tema, però, è appena accennato e, invece di cercare un consistente appoggio documentario, compare come tesi astratta di un ipotetico movimento dialettico: l'insufficienza degli ideali e delle espressioni poetiche dell'illuminismo provocò la ricerca di una soluzione diversa che sarà, naturalmente, offerta dal cristianesimo.

In questi termini, non occorre dirlo, il tema perde ogni novità.

Il cristianesimo, dunque, impone al Manzoni il religioso rispetto del vero che domina la lettera allo Chauvet, nata dalla fede che il poeta possa trovare la verità leggendo negli avvenimenti storici quel che lo storico passa sotto silenzio: i sentimenti profondi dell'uomo. Ma Adelchi, nato da un fraintendimento della storia, da un'invenzione involontaria, induce il Manzoni a cercare nel romanzo vicende e personaggi che non abbiano esistenza reale nella storia; non, dunque, un interesse storico per gli umili — dice la Bobbio, qui polemizzando apertamente con lo Zottoli — ma un interesse poetico, per il vero dell'arte distinto da quello della storia porta il Manzoni all'invenzione del romanzo. Discutere questa tesi significa riprendere in esame testi vagliati mille volte e pur tali da lasciare sempre un margine di discussione. Per parte mia, dichiaro che non mi ha mai finito di convincere quella opposizione che si è voluta istituire tra la lettera allo Chauvet e il romanzo. Sia quando si fa notare che nella lettera si parla dei personaggi dell'arte come *caractères imposants*, mentre nel romanzo i protagonisti sono degli umili, sia quando trovo scritto — come qui — che i personaggi della lettera provengono dalla storia e quelli del romanzo dall'invenzione e che, perciò, tra la poetica dei *Promessi Sposi* e quella delle tragedie, espressa dalla *Lettre*, c'è una distanza che, sotto certi aspetti, è addirittura una opposizione, sempre mi viene a mente quel luogo della *Lettre*, dove in parallelismo con il dramma storico viene posto proprio quel tipo di romanzo, ove la storia viene ricostruita attraverso l'invenzione di fatti e persone. Si tratta di un passo punto recondito, ma converrà porlo di nuovo dinanzi agli occhi per vedere come sia difficile spacciarsene: « Il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique; ce sont ceux dont les auteurs, après avoir conçu,

d'une manière précise et sûre, des caractères et des moeurs ont inventé des actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces moeurs » (1).

Per tralasciare la questione del sopravvento dell'interpretazione della storia attraverso gli umili e limitarci all'abbandono qui asserito della poetica « storicistica » in seguito all'*Adelchi*, a me pare, invece, che il passo citato provi che nel Manzoni era già allora chiara l'idea del romanzo come genere che perseguiva il fine proprio della poesia secondo i nostri romantici — « completer l'histoire » — con altri mezzi rispetto a quelli del teatro. Mentre qui col riferir le parole dei personaggi, non riportate dalla storia, si rivelano i loro intimi sentimenti, completando così la storia, nel romanzo il completamento avviene attraverso la rappresentazione di situazioni conformi a quelle che ebbero luogo nella vita reale, per lo sviluppo evidente di caratteri e costumi che sono nella storia. Tanto è vero che il Manzoni, alludendo al romanzo, potè scrivere scherzosamente a Gaetano Cattaneo: « ... finita questa bella opera a cui sto lavorando, non farò più se non poesie liriche, per le quali non fa bisogno di notizie positive, né occorre quindi tempestare gli amici per libri, ma basta star a bocca aperta aspettando l'ispirazione » (2).

L'Adelchi non distrusse la poetica della *Lettre*, anzi il Manzoni, come si sa, avrebbe piuttosto distrutta la tragedia tanto gli recava disagio quel protagonista « romanesque », sconveniente non solo al dramma storico, ma anche al romanzo storico « veramente poetico » come egli lo sognava. Invece, come abbiamo riferito, la Bobbio pensa che « la verità poetica » di Adelchi, contraria alla verità storica, si sia imposta al Manzoni al punto di fargli rinnegare la poetica della *Lettre*, avviandolo ai protagonisti d'invenzione del romanzo. Ma non si può superare il fatto che per il Manzoni la storia tradita dava necessariamente una poesia inferiore alla storia capita: Adelchi gli produceva, perciò, un disagio e una insoddisfazione artistica che non consta gli procurasse mai Carmagnola, perchè, nel caso della seconda tragedia, egli aveva certezza che la poesia aveva mancato il suo fine, quello cioè di « deviner » il segreto della storia. Il Goethe allora, e noi oggi, possiamo credere « che la verità poetica possa nascere in contrasto con la verità storica » (p. 47), non il Manzoni — tanto meno il Manzoni di quegli anni — il quale non esitò a dire quel che disse su le falsità di Omero e del Tasso e sulle lettere che giocano con l'immaginazione. E ciò per un implacabile rigore verso i princìpi, che va inteso per quello che esso è e non altro: per esempio, la Bobbio riferisce il passo della *Lettre* dove il Manzoni rifiuta il « miglioramento » del Carmagnola proposto dallo Chauvet attra-

(1) A. Manzoni, *Tutte le opere*, cit., p. 264.
(2) Carteggio, cit., II. p. 556.

verso una alterazione dei fatti, opponendo « qu'il fallait de telles moeurs, de telles institutions, de telles circonstances, pour amener un tel résultat » e dice che il Manzoni cade in una forma di determinismo col ritenere « che la natura umana non poteva in quelle date circostanze, mossa da quelle tali passioni, non determinarsi come di fatto si è determinata » (p. 23). No; il Manzoni parla soltanto di un dato uomo, che effettivamente si determinò in un certo modo: leggendo la storia, egli incontra ad un certo punto « un caractère imposant » che lo ferma e gli dice « je t'apprenderai quelque chose sur la nature humaine »; egli deve dunque capire quest'uomo se vuole apprendere qualcosa sull'uomo; il Manzoni, perciò, vuol muovere dal concreto e non dall'astratto, dalla storia e non dall'immaginazione. In altri termini il Manzoni non si volge all'agire generico di una generica natura umana — egli, così assolutamente compreso della individualità della persona! — ma ad un fatto che la poesia deve illuminare, non sfigurare e tradire.

La « poetica storica » della *Lettre* riguarda, dunque, a mio avviso, il dramma come il romanzo: al primo la storia fornisce un fatto e un carattere, al secondo dei costumi; la poesia interviene ad approfondire e a particolareggiare sostituendo — secondo l'espressione manzoniana — la carta topografica a quella geografica.

Siffatta possibilità di un'invenzione veritiera, presente già nella *Lettre* e vissuta nel romanzo, mostra che le idee estetiche del Manzoni fecero molto cammino prima che la mente del poeta si applicasse al problema dell'origine e della natura del linguaggio; la Bobbio, invece, stabilisce un parallelismo tra le idee linguistiche e le idee estetiche. A parte il rischio di appoggiare il supposto parallelismo a testi frammentari, stralci e postille dei quali la cronologia è tutt'altro che stabilita con certezza, a parte la difficoltà di interpretazione di certi passi avulsi dal contesto (p. es. la Bobbio ritiene serio l'elogio della lingua del '500 dell'introduzione a *Fermo e Lucia*, inverte, a mio avviso, le definizioni di classicità di stile e modernità di lingua (p. 103) e forza a significazione moderna le esigenze di « ricchezza » e di « consenso » della lettera al Cesari (p. 71)), se si pensa che il discorso sul romanzo storico era già delineato nella mente del Manzoni nel 1828, pare certo che la meditazione più propriamente filosofica, nella quale rientra la questione dell'origine e dell'essenza del linguaggio, sia posteriore a tutti gli scritti d'interesse estetico del Manzoni, eccetto il dialogo *Dell'invenzione*. Il Manzoni non mosse dal problema dell'origine del linguaggio, ma questo, secondo l'espressione del Cantù, gli nacque sotto la penna mentre trattava in concreto della lingua italiana: perciò l'indagine linguistica e quella filosofica avranno in comune non lo svolgimento, ma il punto d'arrivo.

Che non vi sia contrasto tra la poetica della *Lettre* e quella del romanzo appare anche dalla palinodia del discorso sul romanzo

storico, che investe appunto l'una e l'altro: tuttavia sul Discorso la Bobbio scrive le pagine più convincenti, mostrando che la condanna pronunciata dal Manzoni riguarda specificatamente l'ideale romantico del romanzo storico, cioè l'ibridismo programmatico di storia e poesia: il precisarsi della distinzione tra verità poetica e verità storica, ancora indefinita al tempo degli entusiasmi della *Lettre* porta il Manzoni ad un approfondimento del pensiero sull'arte, anche se il poeta qui si arrestò, senza porsi il problema dell'assunzione poetica del vero storico.

Chiudo queste note segnalando i due studi che costituiscono la sezione manzoniana del volume *Dante e Balzac* di V. Lugli (pp. 54-91), dove, in una corrispondenza cara all'A., sono congiunti italiani e francesi. Nel più breve dei due saggi V. Lugli richiama, a proposito della storia di Gertrude, la pagina dedicata dal Bossuet a Benedicte de Gonzague, monacata a vantaggio della primogenita Marie dal padre Carlo, duca di Nevers. Badessa a sette anni e morta prima dei venti, la fanciulla non fu indegna dell'abito; ma il Bossuet, esaltando la grazia che salvò una vocazione « si peu regulière », condanna severamente il costume abominevole con parole meno aspre di quelle del Massillon, ma più profonde, più manzoniane: in certi accenni al peccato dell'orgoglio, bene si rispecchia l'ambizione imperiosa del marchese Matteo; il pensiero di Marie, che « pleine de l'esprit du monde, croyait, selon le coutume des grandes maisons, que ses jeunes soeurs devaient être sacrifiées à ses grands desseins » corrisponde esattamente a quello del primogenito del marchese che « riguardava assolutamente come un dovere di Gertrude di chiudersi in un chiostro ». La voce solenne del Bossuet torna anche nell'altro saggio, dedicato alla lettera al Coen; V. Lugli ci addita la via attraverso la quale il Manzoni confutò l'idea del « giusto orgoglio » sostenuta dal Sismondi: una via sulla quale, accanto al Vescovo di Meaux, incontriamo Pascal, Nicole, Massillon. L'ascetismo implacabile del Bossuet appare temperato nelle parole del Manzoni che riconoscono nella sete di gloria una sete di eternità; alla serena pietà che ispira la pagina manzoniana il Lugli contrappone, poi, l'amara passione del *Parini* leopardiano. Non ci fermiamo su queste pagine quanto meriterebbero, perchè apparvero la prima volta proprio su questo *Giornale* (**120**, 1942); ci limitiamo ad additarle come esempio di quelle ricerche su Manzoni e la Francia, alle quali accennavamo sopra, che richiedono proprio il felice equilibrio tra sensibilità e cultura che il Lugli possiede.

FIORENZO FORTI.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

FERNANDO FIGURELLI. — *Sulle prime rime di Dante.* — « Lectura Dantis siciliana », Edizioni Accademia di Studi « Cielo d'Alcamo », 1954, pp. 39.

L'autore esamina le rime che nell'ordinamento, ormai tradizionale, dato dal Barbi alla lirica dantesca sono contraddistinte dai nn. I, XXXIX-XLV, XLVII-XLIX, LI, LII, LVI-LXIII, LXIX e, delle dubbie, I, XIX, XX, XXII, in esse individuando gli incunaboli dell'attività del giovane poeta (esercitazioni rettoriche, primi approcci colla società letteraria del tempo attraverso rime di corrispondenza e tenzoni, e successiva fase della cosiddetta mondanità spensierata), avanti la decisa rivelazione della sua personalità stilistica e il riconoscimento del proprio mondo fantastico; che sarà quello dello stil novo, anzi del « dolce stile ». Più precisamente, a giudicare dalla scelta, avanti le rime della *Vita Nuova* (sulla cui soglia ci lascia appena il son. I, *A ciascun'alma*); assunta una volta di più come testimonianza assoluta, univoca, interamente raccolta sotto l'insegna di una scuola, anziché come storia, dissimulata in emblemi amorosi, della ricerca poetica dantesca, della affermazione di uno stile. E questa storia, così come fu concepita a un dato momento, come sistemazione di una certa somma di esperienze poetiche, non esclude affatto quei primi esemplari, comincia appunto da quei lontani contatti letterari (son. *A ciascun'alma*), include una fase d'imitazione cortese così come fa luogo, più oltre, all'esperienza cavalcantiana (e s'intende che le esigenze della favola, e ancor più, forse, quelle di quella affermazione, imposero tutta una serie di adattamenti ed eliminazioni). Certo che a questa luce, a non voler cioè separare il libro della *Vita Nuova* dalle rime di Dante (che non sono un altro libro, il libro delle « estravaganti »), e dovendo muoversi sul doppio piano delle ragioni immediate e delle ragioni riflesse, della storia proposta e della storia effettiva, riuscirà più difficile seguire la linea di uno svolgimento narrativo, in cui le rime (anche le dubbie XIX, XX, XXII, per le quali tuttavia il F. non prende alcuna decisione in pro di Dante) si collocano ad una ad una, e da una fase si passa all'altra, così come da questa alla *Vita Nuova*; che è poi la linea di uno svolgimento psicologico, per il quale i dati della vicenda stilistica sono puntualmente riportati a un momento dell'evoluzione dell'animo dantesco (v. ad es. p. 19, 2° capov.), e la favola, il mito cioè proposto da Dante come certi facili

termini di una formazione interiore, precede il giudizio. I diritti del quale, in quanto operazione essenzialmente letteraria, dobbiamo nuovamente invocare di fronte a una definizione dello stil novo, o « dolce stile », che spazia disinvoltamente dal Guinizelli (« la scuola guinizelliana » p. 37) a Cino (« la maniera del Cavalcanti e di Cino » p. 23, « dolce stile... soprattutto del Cavalcanti e di Cino » p. 25), fondata anch'essa, alla fine, su un pregiudizio psicologico, sull'istituzione di una « scuola » come generico denominatore comune di aspirazioni e di ispirazioni. Anche a questo riguardo, sostituita alla nozione di « scuola » quella di ben definite personalità letterarie, ognuna con un suo individualissimo linguaggio e i suoi particolari legami culturali, la prima parte della *Vita Nuova*, sia pur in breve, offre campo a distinzioni e articolazioni del giudizio, e i rapporti coi cosiddetti stilnovisti ricevono una più netta e significativa caratterizzazione. Ché non sarà inutile ricordare che « vita nova » « incipit » veramente col cap. XVIII e la canzone della lode, e che il « dolce stil novo », il vero e unico « dolce stil novo », è quello delle « nove rime », e nasce (e il libro è la testimonianza cocente di questa crisi) in opposizione alla visione drammatica del Cavalcanti. E uno dei rari « testi » su cui poggia la nozione tradizionale di stil novo è alla fine proprio il sonetto *Guido, i' vorrei* che il F. giustamente respinge, assegnandolo all'antico gusto del « plazer » — anche se le ragioni portate contro una affermazione del Contini hanno il difetto di voler verificare sul piano delle occasioni, degli oggetti, quello che è solo il mito, cioè l'assunzione (avanti lettera) in termini sentimentali, di una « collaborazione a un'opera di poesia oggettiva » (cfr. *Rime* a cura di G. Contini, 2ª edizione, Introduzione, p. 13) che resta uno dei caratteri precipui di quella poesia.

D'accordo: si tratta qui di quella particolarissima istituzione che è una « lectura Dantis », della quale l'episodicità è, si può dire, elemento costitutivo, e trova la sua « ratio » nella misura del « canto ». Ma altro è, questi limiti, doverseli ritagliare dall'interno di un discorso critico, e volere che una serie di dati, di risultati essenzialmente letterari, facciano racconto. Dante stesso, quando compose la *Vita Nuova*, dovette agire d'arbitrio, contrapponendo storia a storia. E meglio vale, allora, sviluppare il proprio discorso in vista di certe conclusioni, che questo procedere per regolari annotazioni e rilievi e resoconti, di carattere « occasionale » come di carattere tecnico, sui singoli testi, lungo il filo di uno svolgimento ideale; un'applicazione, quasi, di quell'idea delle introduzioni particolari sperimentata dal Contini per la sua edizione delle *Rime*, ma facendosene una uguale norma, senza più quell'eccezionalità e direi stravaganza d'avvio, ogni volta, che ne fa come scaglie saltate di un lavoro sotterraneo, e senza quella riserva, quel « fido », nelle stesse indicazioni d'ordine psicologico, di rigoroso tecnicismo. E ne trae carattere e tono fino il linguaggio critico. Ma questo è un altro discorso.

Domenico De Robertis.

PLINIO CARLI. — *Saggi danteschi. Ricordi e scritti vari.* — Firenze, Le Monnier, 1954; pp. 416.

SIRO A. CHIMENZ. — *Dante.* — Milano, Marzorati, 1954; pp. 116.

L'ultimo libro del compianto Plinio Carli si apre con un corsivo dell'autore, che è un invito ed una raccomandazione; una preghiera, insomma, che ha tutto il sapore di un testamento spirituale. Agli « amici critici », che « chiudano un occhio » leggendo ed esaminando i saggi qui raccolti, sicché il volume « passi, senza indiscreti frugamenti, le rigide barriere delle loro dogane ». Considerino essi che specialmente alcune di queste pagine donarono all'autore, « nello scriverle, per una ragione o per l'altra, un poco di godimento »; e che egli ha voluto ricordarlo e riassaporarlo nella vecchiaia, col desiderio che vi partecipassero — egli scrive — « insieme con le persone che mi sono congiunte per vincolo di sangue, i pochi amici che ancor mi rimangono ». Parole, si diceva, che hanno il sapore di un testamento spirituale, anche perché coronate da una noticina, nella quale, annunciandosi la morte del Carli, avvenuta il 10 agosto del 1954, di questo volume si fa omaggio alla sua memoria, come « pegno di riverente gratitudine da parte dell'editore e ricordo di una più che trentennale amicizia ».

Principalmente sotto questa luce conviene oggi presentare l'ultimo libro di Plinio Carli, documento di un'attività quasi semisecolare, dalle note giovanili « ... *vedrai la pianta onde si scheggia* » (1907) e *Giuseppe Giusti romanziere?* (1908) ai saggi su *Dante e Francesca* e su *Le lettere di U. Foscolo alla Arese ed il loro ordinamento*, entrambi del 1950; e di interessi vivi e vari, che vanno dalle traduzioni dal Pascoli alle conferenze scolastiche, ai saggi critici su Cellini, Machiavelli, Dante. Perciò il volume potrebbe dare, così com'è, l'impressione di una certa diseguaglianza, se esso non fosse anche la testimonianza di tutta una vita dedicata allo studio ed alla scuola, così come attesta, in molte pagine tuttora vive, un'attività di critico della letteratura italiana, che nel diligente scrupolo delle sue rassegne, nella cordialità modesta e bonaria dei suoi lavori più ampi, non di rado seppe trovare accenti convinti e persuasivi e mettere a fuoco importanti problemi e figure.

Sorvoleremo, dunque, ricordandole soltanto, sulle garbate traduzioni poetiche dal Pascoli e dal Pontano, che si leggono nella quarta ed ultima sezione del volume; e della terza sezione che ha per titolo *La scuola - Maestri e scolari*, più che le due conferenze ai giovani studenti pisani (entrambe del 1921 e legate a quel particolare momento della vita nazionale) segnaleremo al lettore il fraterno omaggio a Leonardo Cambini, del quale il Carli, insieme col Cian, curò per Bemporad la III ediz. dell'epistolario; le pagine dedi-

cate al magistero di M. Barbi e soprattutto quelle, assai abbandonate e commosse, consacrate alla memoria di V. Cian, che il Carli ebbe venerato maestro prima e carissimo amico poi.

Un po' di più occorrerà indugiare sulle prime due parti del volume, ove appaiono scritti propriamente critici, taluni dei quali fissano posizioni che furono particolari del Carli. La questione, per esempio, dei rapporti tra *La Terra dei morti* del Giusti ed il Lamartine (p. 231 e sgg.) è persuasivamente posta dal critico in maniera più ricca e complessa (psicologia del Giusti, elementi tratti dall'epistolario, esame della poesia) di quanto proponesse la tradizione, che attribuiva la genesi della satira ad una reazione diretta ed immediata del poeta toscano alle parole del Lamartine; ed interessanti e vivi appaiono gli appunti sul Giusti mancato romanziere (p. 210 e segg.). Piace anche ritrovare e rileggere qui quanto il Carli già scrisse, come introduzione ad un'edizione antologica della *Vita* per Le Monnier (1926), sul « carattere istintivo » dell'arte del Cellini, disegnata sullo sfondo di una fresca rievocazione del Rinascimento; e i due saggi su *Machiavelli scrittore* e *Machiavelli e la sua vera gloria* (in polemica con L. Russo). È noto che il Carli riconosceva al Machiavelli cuore d'artista più che mente di filosofo, inclinando così a porre in evidenza gli aspetti più poetici della sua opera e gli slanci sentimentali delle sue intuizioni politiche; ed insieme, a mettere il Machiavelli sulla linea dei grandi uomini che previdero e prepararono la nuova unità. Interpretazione, certo, discutibile e per taluni aspetti difficilmente accettabile; ma giustificabile, forse, come reazione alla tendenza a schematizzare freddamente ed in astratto un pensiero, che, in verità, si articola nel corpo vivo della realtà e della storia.

Resta ora da parlare delle pagine su Dante, messe insieme nella prima parte del volume ed anch'esse già pubblicate su varie riviste ed in epoche varie. S'è già accennato alla nota « ... *vedrai la pianta onde si scheggia* » (pp. 96 e sgg.): spiegazione ingegnosa, ma non convincente (« vedrai *onde*, da che parte, viene scemata, per le *schegge* che se ne traggono, *la pianta*; cioè, in che senso vien limitata, per la restrizione che si soggiunge, l'affermazione generale », p. 99) del passo dantesco e che per quanto ci risulti non è stata accettata dai commentatori. Più consenziente trova il lettore il saggio intitolato *Beatrice beata* (pp. 101 e sgg.), con quella sua sempre valida considerazione, secondo la quale per tutta la Divina Commedia la figura di Beatrice, pur nei momenti di più riflessa allegoria, non perde mai freschezza, poesia, umanità; e volentieri si percorrono anche le pulite pagine nelle quali si esaminano i famosi episodi di Farinata e di Ugolino, anche se risultano prive di novità (quelle sul conte Ugolino furono scritte per una lettura all'Università popolare). Vie nuove di giudizio il Carli tentò per l'episodio di Guido da Montefeltro e per quello di Francesca da Rimini. Ma ci sembra, quanto all'episodio di Malebolge, che l'intuizione centrale del critico

(« una deformazione riuscente... ad un effetto comico »; « Qui il furbo resta preso nella rete della sua stessa astuzia »; p. 59) faccia cadere gran parte della ricchezza spirituale, della drammaticità e dell'umanità varia di quel personaggio (e cfr. la « tempra gagliarda », la « impronta disperata e virile », lo « spirito amaro e risoluto », di cui parla il Momigliano). Ed il giudizio sull'episodio di Francesca, pur suggestivo e tanto sottile da indurre a riflessiva meditazione (il passaggio dall'amore stilnovistico e cavalleresco, quello che « a cor gentil ratto s'apprende », al peccaminoso « nostro amore » dei due cognati, filtrato attraverso i « dubbiosi disiri ») è inficiato dalla considerazione della natura illecita e sensuale già proprio di quell'amor « che a cor gentil ratto s'apprende », quello cioè che fece conoscere i « dubbiosi disiri » e che condusse i due al bacio ed alla morte.

I saggi danteschi del Carli abbiamo voluto ricordare per ultimi (ma essi, come s'è detto, costituiscono la prima parte del volume, cui danno il titolo principale), poiché ci offrono agevole e naturale appiglio a parlare del volumetto dantesco di Siro A. Chimenz. Si tratta di una nuova *Einführung* allo studio di Dante, della sua vita, delle sue opere, che viene ad aggiungersi alla pregevolissima sintesi monografica del Barbi ed alle « Introduzioni » del Cosmo e del Maggini, anch'esse per vari rispetti assai pregevoli. Se non andiamo errati, questa costituisce il primo capitolo di un ampio volume che Marzorati ha in preparazione sui classici della letteratura italiana: una raccolta di rapide ma solide monografie dei Maggiori, da Dante a Verga e a D'Annunzio, ad opera di critici specialisti, perché un siffatto volume si affianchi agli altri ben noti della collezione già diretta da Attilio Momigliano. E rapidità e solidità sembrano essere le peculiari qualità di questo Chimenz: una non comune forza di sintesi, una densità chiara e linda d'esposizione, che in un profilo lineare, nitido e deciso insieme, racchiude figure, immagini, miti, dottrine danteschi. Una chiarezza raggiunta certamente attraverso la sicura padronanza di un materiale vastissimo. Il disegno dell'opera è quello che potrebbe ormai essere considerato tradizionale in simili lavori: un primo ampio capitolo sulla biografia, un secondo diviso in tanti minori paragrafi quante sono le opere minori di Dante, un terzo dedicato al divino poema. In appendice alcune pagine sulla fortuna di Dante e la bibliografia (generale e particolare), accompagnata da giudizi esplicativi e di merito.

Lo spirito informatore dell'opera, in generale, sembra mettere in luce, con particolare vigoria, gli aspetti piu apertamente umani e laici della personalità dantesca.

Non ripercorreremo, naturalmente, la strada tracciata dal Chimenz con robusta sicurezza, anche perché, nella necessità di non ripetere le generali ragioni del consenso (delle opere qui si riassume ampiamente l'ideale tessitura), saremmo costretti a mettere in luce ed a spiegare solo i dissensi, marginalissimi dissensi, con l'effetto pro-

babile d'imprimere a questa modesta relazione un tono che non le sarebbe proprio. Probabilmente, ad esempio, non tutti sarebbero disposti ad accettare l'aggettivo « nudo » per precisare lo stile del *Convivio* (p. 14), o l'affermazione che l'aspetto linguistico del pensiero dantesco « suol esser poco noto » (ivi) (e per questo non sarebbe stato disutile un accenno alla figura di Nembrot). E presumiamo che neanche molti si direbbero d'accordo col Chimenz nel riportare l'attenzione che Dante aveva della parola, « a squisitezze formali che saranno di secoli posteriori » (p. 44), poiché essa era uno dei più cospicui frutti dell'insegnamento delle *Artes*, così com'essa è di gusto tutto medievale. E della terzina dantesca, « perfetto microrganismo di potentissima vitalità » dice assai bene il Chimenz: « velocissimo dramma in tre versi come tre atti, di cui genericamente il primo incide la situazione nei suoi dati obbiettivi, il secondo la sviluppa nella sua azione e nei suoi riflessi, il terzo la continua e conchiude (ed è perciò quasi sempre il più vivo e drammatico) » (p. 70). Ma accanto a questa misura così fissa e generalizzata di un ritmo chiuso drammaticamente al suo terzo ripetersi, forse sarebbe necessario anche considerare la terzina come momento dello svolgersi di una modulazione musicale assai ampia. Anche dell'ottava dell'Ariosto, che pure è misura di tanto più distesa della terzina, fu detto che si tratta di un circolo armoniosamente chiuso e compiuto; ma bisogna aggiungere che ciò accade sempre che il ritmo dell'ispirazione o della narrazione coincida col ritmo battente degli otto versi. Vi sono dei momenti (e nell'Ariosto sono momenti di supremo abbandono narrativo), in cui l'ottava stessa assume valore di frase e non di periodo musicale, subordinata com'è ad una linea melodica che travalica la misura degli otto versi e che coincide unicamente con lo slancio narrativo del poeta (esemplare, a questo proposito, il gruppo di ottave 30-35 del C. XXXII). Lo stesso diremmo per la terzina di Dante, circolo ritmicamente chiuso in se stesso, è vero, ma anche elemento di solo fraseggio musicale negli ariosi periodi ritmici in cui forse più potentemente s'esprime il pensiero o la fantasia del poeta, quando è travalicata e quasi frantumata la caratteristica cadenza ternaria della terzina chiusa: e si veda, per esempio, il maestoso inizio del C. XXV del Paradiso, o quello del C. XXVIII, o i vv. 31-42 del XXXI, sempre del Paradiso ecc.

A questa integrazione ci ha dato l'avvio il bel ritratto che il Chimenz fissa, e che noi abbiamo riferito, della terzina dantesca come misura chiusa, mentre i precedenti dissensi (ma la parola è forse anche troppo forte), come s'è visto, non investono problemi di fondo o questioni di principio. Anzi diremo a questo proposito, che ci siamo sempre trovati d'accordo con l'illustre dantista quando egli, fra le varie soluzioni di un problema, ha scelto quella che a lui sembrava la più giusta; e come lui anche noi probabilmente di fronte ad altre soluzioni che fossero invece cariche di analoga forza di

probabilità, ci saremmo limitati a prospettarle onestamente al lettore, quasi suggerendogli: « Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba ». Tuttavia ci son due grosse questioni che la lettura delle pagine del Chimenz ci ha riproposte e che questa recensione ci offre l'occasione di prospettare agli studiosi di Dante; due questioni in cui più forte e difficilmente eversibile appare il peso dei giudizi tradizionali. L'una è biografica e riguarda i rapporti tra la giovinezza di Dante e la « Vita Nuova »; l'altra è stilistica e riguarda i rapporti tra Dante e la letteratura « comica », assai importanti per la definitiva « scelta » del poeta.

Anche in questo volumetto del Chimenz, nel capitolo della biografia, è operata la trasposizione in chiave di realismo biografico degli episodi della « Vita Nuova » evocati indubbiamente su di un piano puramente stilistico: tradizionale paralogismo critico, operante soprattutto sui miti della letteratura antica. Che Beatrice, figlia di Folco Portinari (« secondo una tradizione non priva di buoni fondamenti », p. 10) sia vissuta davvero, sembra comunemente accettato; che Dante abbia a lei rivolto la tenera luce dei suoi occhi innamorati, è verosimile; che da un più o meno segreto amore per lei abbia potuto trarre ragione al suo « libello », può essere ammesso. Ma la creazione o la trasfigurazione dell'amore, se ci fu, è solo un fatto di stile: lo provano la tradizione letteraria, la sensibilità scolastica, il gusto medievale per la costruzione, nonché la stesura *a posteriori* delle parti in prosa del « libello » dantesco stesso. Che Dante abbia, insomma, incontrato Beatrice a nove anni e poi a diciotto; che questa gli apparisse « non figliola d'omo mortale, ma di Deo »; che a diciotto anni gli avesse reso il primo saluto e subito dopo glielo avesse tolto; che egli l'avesse sognata; che malato avesse delirato nel pensiero della morte di lei; che, infine, avesse avuto « una mirabile visione » ecc.; sono elementi da riportarsi per intero, come *res* poetica, alle poetiche medievali (« transumptiones in laudem »), e ai *topoi* tradizionali (Curtius), alla letteratura agiografica (come giustamente è stato affermato), alla tradizione poetica precedente, all'invito guinizelliano, allo spirito della filosofia scolastica. E perciò non in sede di biografia occorre ricordare quegli episodi (« i sogni, le vicende, gli incubi, gli smarrimenti, che lo accompagnarono nell'adolescenza », p. 11), ma solo nel capitolo riguardante la « Vita Nova », i suoi aspetti poetici e letterari, come Dante vi brucia una delle sue esperienze capitali, in senso psicologico e stilistico. Ed in senso psicologico, non perché essi debbano essere riferiti alla verità, alla intensità, alla realtà biografica e quotidiana dell'amore per una donna, ma solo perché essi sono documenti importanti dell'educazione culturale dantesca, dei suoi orientamenti di poeta e di studioso, delle sue passioni e dei suoi entusiasmi giovanili per l'uno piuttosto che per l'altro ideale d'arte. E questo ci sembrerebbe un più vero elemento di esatta biografia.

Un altro grosso problema, sul quale non ci sembra che gli studiosi abbiano finora rivolta sufficiente attenzione, investe la scelta sti-

listica di Dante per il suo capolavoro e quindi i rapporti tra il poeta fiorentino e la precedente letteratura di stile « comico ». Si tratta di una questione complessa, che va impostata in termini di sicura metodologia e senza prevenzioni verso forme d'arte tradizionalmente considerate istintive, popolaresche ed impoetiche; e certo occorrerebbe altro che il breve cenno che se ne può fare in questa sede. Quando si parla delle rime di Dante, di solito s'intende di quelle nelle quali Dante esalta l'*amoris accensio* e la *directio voluntatis*, che, insieme con l'*armorum probitas*, sono i *magnalia* dello stile « tragico »: le rime d'amore, le rime dottrinali e morali. La tenzone con Forese è la macchia delle rime dantesche; di solito si sorvola su quei versi, che sembrano abbassare la gigantesca statura di Dante. La questione non è però di psicologia; è di stretta tecnica letteraria. Le rime sono quasi tutte di stile « tragico »: la Divina Commedia è in stile « comico » e non disdegna lingua ed immagini decisamente dialettali e volgari. Non è un paradosso l'affermare che se il vestibolo psicologico al capolavoro è la « mirabile visione » di colore stilnovistico, quello stilistico, invece, è da ricercarsi in buona parte nei tentativi e nelle esperienze « comiche » della giovinezza pensosa di Dante, delle quali forse l'inveterato pregiudizio umanistico ci ha privati. È probabile che Dante abbia conosciuto Cecco Angiolieri; è certo però che egli corrispose con lui per le rime, in sonetti che non ci sono pervenuti (ma abbiamo quelli di Cecco). È assai verosimile anche che il Meuzzo, cui Dante invia un sonetto accompagnatorio di altri componimenti poetici, altri non sia che Meo dei Tolomei, fratello di quel Mino detto lo Zeppa, che Dante troverà podestà di S. Gimignano nella famosa ambasceria del 1° maggio 1300. E sicuramente egli a Firenze avrà conosciuti e letti i sonetti realistici del fiorentino Rustico di Filippo, dei quali, proprio sul cadere del Duecento, si faceva un gran parlare in tutta Toscana e fuori. Ci fu un momento di crisi e di frattura nella carriera poetica di Dante sulla direzione Guittone-Guinizelli quasi certamente dopo il compimento della « Vita Nova », quando egli ebbe un momento come di soggezione verso la fiorente scuola realistica senese di Cecco, di Meo, di Muscia ecc. Inviava — s'è detto — con umile modestia suoi scritti a Meuzzo; gran conto faceva delle osservazioni di Cecco al suo sonetto « Oltre la spera », tanto da ribatterle sia nella prosa del « libello », sia, molto anni dopo, in quella del *Convivio*; e scriveva i sonetti in tenzone con Forese Donati. Dovrebbe, dunque, risultar chiaro che Dante ha vissuto una sua esperienza « comica » e, diciamo, « senese », alla quale non sappiamo che altri abbia attribuito quel peso che noi torniamo qui ad attribuirle, in rapporto allo stile del poema, e soprattutto dell'Inferno. Vogliam credere che questo sia un aspetto del « traviamento » (l'aspetto letterario e stilistico), una « conversione » dantesca dalla « tragica » mitologia stilnovistica e beatriciana, che è anche nuovo orientamento di umanità (« tròvote

pensar troppo vilmente ») ? E valga il vero: le accuse che Dante getta sul viso a Forese sono di povertà, di dissipazione, di golosità, di ladroneccio; e ad esse Forese ribatte con quelle di usura, d'egoismo, di pelutante povertà, di vergognosa vigliaccheria. Ebbene: aprite il dizionario mitologico degli antichi Giocosi in stile « comico »: ve le troverete tutte, ripetute nelle più svariate maniere. Il « malacquisto », il « piuvico ladrone », la « bonetta », il « copertoi' cortonese », la « faccia fessa » ecc. sono da ricondursi ad una tradizione letteraria deformatrice e virulenta che aveva in Toscana i suoi migliori rappresentanti in Rustico, Cecco e Meo. Qui non importa che le accuse siano autobiograficamente vere; importa che esse siano atteggiate in quella particolare maniera di tecnica e di stile; importa cioè il loro valore di documento della accettazione e della rielaborazione da parte di Dante della mitologia poetica dei « Comici ». Per il Dante dell'Inferno, per il Dante assurto a giudice morale, voler ciò udire sarà bassa voglia: e doloroso ricordo sarà la tenzone, nel Purgatorio, nell'incontro con Forese. Ma il linguaggio e la tecnica di Malebolge saranno pur stati preparati in buona parte dall'avventura giovanile comico-realistica di Dante, dal suo curioso contatto con il « giuoco » dell'altra sponda, quando si pensi alla fatidica marcia dei dieci diavoli, alla punizione schifosa degli adulatori, al « nuovo ludo » che si svolge al margine della « pegola spessa », alla *tenzone* tra mastro Adamo e Sinone, all'osceno gesto di Vanni Fucci. Si risalga ai Giocosi del secondo Duecento, e attraverso quei testi si risalga alle *Artes* (« Livescunt oculi, sanies decurrit, inundat — fluxus, lippa regit lumina, faece replet »; « Faecis massa, pudor naturae, sarcina terrae, — mensarum barathrum, stercoris aegra domus ») e ci si accorgerà di quale importanza sia stato questo momento della cultura dantesca per certe prepotenti fantasie infernali. Di tale importanza — crediamo sicuramente — che anche in monografie rapide e sintetiche, come questa in tutto esemplare del Chimenz, le sarà dedicato almeno un qualche cenno. MARIO MARTI.

LUDOVICO ARIOSTO. — *Orlando Furioso*, a cura di LANFRANCO CARETTI, pp. 1248; *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE, pp. XXV-1253. — Milano-Napoli, Ricciardi, 1954 (« La Letteratura Italiana. Storia e testi ». Voll. 19 e 20).

Uno dei tratti più caratteristici della fisionomia scientifica del Caretti è da indicare, a nostro giudizio, nella viva coscienza con cui egli avverte i rapporti che legano la filologia alla critica. Sulla fecondità e l'attualità di questi rapporti, puntualizzati nel problema

delle varianti d'autore, egli ha anche metodicamente insistito in uno studio apposito (1): ma una dimostrazione pratica è venuto offrendone nei suoi lavori e di filologo e di critico, nei quali, come l'indagine filologica — anche quando non si tratta di varianti — è condotta consapevolmente in funzione di una più precisa e dinamica storia dell'opera d'arte (basterà ricordare gli studi sul testo delle *Rime* tassiane, delle *Lettere* foscoliane, del *Giorno*), così l'interpretazione critica (per esempio nei saggi sul Sacchetti e sul canto di Francesca) si distingue per un'esigenza di concretezza che nel contatto filologico con la pagina dello scrittore trae assiduo stimolo e nutrimento.

Il Caretti critico e il Caretti filologo ritroviamo ora in questa edizione dell'Ariosto, rispettivamente nel saggio introduttivo e nel lavoro testuale ed esplicativo che egli ha dedicato al *Furioso*. Per cominciare dal critico, non dovremo naturalmente attenderci qui, dato il carattere sintetico e appunto introduttivo del suo scritto, un discorso ampio e particolareggiato, impostato, magari, sull'analisi delle varianti ariostesche. Pure, anche in queste rapide pagine ci pare che si possa riconoscere quell'esigenza di concretezza di cui si parlava, e che, nel caso particolare, proprio lo studio filologico del capolavoro deve aver contribuito a sollecitare. Significativo in questo senso appare, anzitutto, il fatto che egli configuri il suo saggio come una « storia » che converge sì verso il capolavoro, ma che al capolavoro giunge attraverso una veloce e densa analisi della vita pratica e delle opere minori, intese come il vario complesso di esperienze umane e letterarie dalle quali il *Furioso* concretamente nasce e si viene maturando. È appunto questo senso vivo della relazione dinamica che lega l'arte del *Furioso* alla vita e alla cultura del poeta, che consente al Caretti di rimeditare, alla luce delle proposte più valide della critica storicistica (specie del Binni), la formula classica del Croce. Egli, infatti, piuttosto che ripetere quella formula felice, ma non priva di astrattezze e di possibilità di equivoci, preferisce definire l'atteggiamento centrale del poeta come una condizione di « apertura serena e cordiale verso il mondo, fondata sulla conoscenza dell'uomo, della sua varia e anche contraddittoria natura, e sull'accettazione della realtà in tutti i suoi aspetti »: una definizione in cui, come si vede, si pone l'accento non solo sulla serenità, sull'armonia, ma anche sulla fervida e ricca umanità dello scrittore, che in quell'armonia viene dinamicamente a comporsi, e che un'eccessiva insistenza sul « distacco » dell'artista potrebbe invece condurre a trascurare o a dimenticare. Questo atteggiamento centrale di « equilibrio dinamico » il Caretti illustra più particolarmente soffermandosi su alcuni aspetti specifici del *Furioso*: sul comportamento dell'autore di fronte alla sua materia, sulla « intensa vita di relazione »

(1) *Critica e filologia*, in *Aut-Aut*, fasc. 12, nov. 1952, pp. 484-506.

dei personaggi, sulla unità « dinamica » e la struttura aperta e infine sullo stile e sulla lingua del poema: tutte considerazioni non solo svolte con intelligenza e chiarezza, ma anche esposte con rara sobrietà e scioltezza di scrittura. Se mai si potrebbe desiderare qualche ulteriore precisazione nella parte dedicata allo stile. Ché, se assai felice è la caratterizzazione dell'ottava ariostesca, specchio anch'essa dell'« equilibrio dinamico » del poema, non ci sembra invece abbastanza posta in evidenza la ragione profonda per la quale l'Ariosto attraverso la sua revisione del *Furioso* è venuto sempre più accostandosi alla teoria bembiana. Senza dubbio, come dice il Caretti, il poeta avrà anche inteso, adottando il toscano letterario, rivolgersi ad una più larga cerchia di lettori, ma soprattutto, a nostro giudizio, egli dovette sentire nel toscano letterario una lingua congeniale alla tendenza più genuina della sua ispirazione, uno strumento, cioè, idoneo ad esprimere, nella sua nobile ma non preziosa letterarietà, il proprio atteggiamento verso la realtà, fatto, come appunto ha ben chiarito il Caretti, di cordiale accettazione ma anche di equilibrata, serena saggezza.

L'accorta e sensibile filologia del Caretti si manifesta, a sua volta, nelle cure da lui dedicate al testo e al commento del *Furioso*. Per il testo del poema egli ha riprodotto, come era naturale, quello del Debenedetti « modello pressoché perfetto di rigore filologico e di acume critico », ma ha potuto migliorarlo almeno in una cinquantina di luoghi, valendosi di un pacco di schede del compianto studioso, il quale in esse era venuto annotando appunti vari destinati a confluire in una seconda edizione. In realtà il compito del Caretti di fronte a queste schede (fornitegli da Cesare Segre, nipote del Debenedetti) era assai delicato, giacché si tratta, per lo più, non di conclusioni definitive, quanto di proposte, di dubbi, di veri e propri appunti, insomma, talora non facili da intendere e valutare. Ma il nuovo editore ha adottato la via non solo più rispettosa verso il suo predecessore, ma anche scientificamente più seria: egli cioè, una volta accettato il testo dell'edizione laterziana e quindi i criteri generali che la guidavano, si è valso degli appunti del Debenedetti solo per introdurre i mutamenti che fossero d'accordo con quei criteri generali e anzi li assecondassero con più precisa coerenza (1); confortato anche dal fatto che gli appunti stessi appaiono in effetto destinati « nel complesso a sorreggere, con maggior copia di esempi e di ragioni, la bontà sostanziale delle soluzioni già adottate ». Nel quadro di queste direttive il Caretti non si è però limitato ad accogliere senz'altro le proposte del Debenedetti, ma in molti casi (I,

(1) Anche quando tali criteri potevano suscitare qualche dubbio legittimo, come nel caso dell'abolizione dell'*h* grafico, o del mutamento di *t* in *z* nei nessi *-ntia* e *-ntie*. Cfr. le osservazioni del Caretti a proposito di *Hernando* (XV, XXVII, 5) e di *mercantie* (XVIII, CXXV, 2) nella nota al testo del *Furioso*, vol. II, pp. 1158 e 1159-1160.

XXXIX, 2; **IV**, XXIX, 5; **V**, XXIV, 4; **XV**, LXVII, 7; **XIX**, XXI, 2; **XXIII**, XXVIII, 2; **XXX**, LXI, 5) ha potuto confermarle con altri controlli e spogli; ovvero ha esteso la correzione a casi consimili sfuggiti al precedente editore (**II**, LV, 6; **VIII**, XXIV, 4; **XIV**, XIV, 4; **XIV**, XXXIV, 4; **XIV**, LXXII, 3; **XX**, XXXIX, 6; **XXIV**, XLVIII, 8; **XXVI**, XIX, 6; **XXXVI**, LXX, 2; **XXXVII**, V, 2). Solo in pochi luoghi, fedele al suo proposito, il Caretti ha creduto di poter risolvere, accettando qualche suggerimento dell'ottimo Lisio (1) o con decisione personale, questioni lasciate in sospeso dal Debenedetti, oppure di dover proporre emendamenti propri. Di queste correzioni quasi tutte (**V**, XVIII, 8; **VIII**, LXVII, 1; **X**, XXII, 8; **XVI**, XXXIV, 1-2; **XIX**, LXXXVI, 5; **XXVIII**, XXV, 8; **XLVI**, IV, 4) ci sembrano persuasive; solo su due proposte avremmo qualche esitazione. In **XVIII**, LVII, 7-8, dove il Debenedetti (testo laterziano) legge « *Se' Mori* uccide l'un, l'altro non manco Gli Scotti uccide e il campo inglese e franco », il Caretti osserva: « Ritengo superfluo l'apostrofo perché *Se Mori* equivale a *Se i Mori* con l'assenza dell'articolo come altrove nell'Ariosto... Con *Se'* si corre il rischio di indurre qualche lettore frettoloso a leggere *Sei* con evidente distorsione del passo, dove i morti si contano almeno a centinaia ». Se tuttavia si ricorda che in A e B si leggeva *Se i Mori*, e se anche si tien conto che la forma priva dell'articolo creerebbe, rispetto a quella corrispondente (*gli Scotti*) nella frase parallela, una dissonanza almeno strana nel quadro del bilanciato gusto stilistico ariostesco, parrà forse più opportuno (volendo evitare l'ambiguità avvertita dal Caretti) ritornare alla forma citata di A e B: *Se i Mori*. Ancora, in **XVII**, LXXXI, 3-4, dove il testo laterziano legge « Mentre essi fanno a suon degli oricalchi *Levare a salti* ed aggirar cavalli », non sapremmo se si possa col Caretti (che decide positivamente un dubbio del suo predecessore) conservare la lezione di C: *Levare assalti* (A e B hanno *a salti*). « *Fanno levare a salti* — notava il Debenedetti — non si capisce ». Ma non vedremmo difficoltà ad intendere la frase nel senso di « fanno sollevare a salti » cioè « fanno impennare e saltellare i cavalli »: senso che si accorderebbe con il seguente « aggirar », e in genere con la descrizione della giostra, meglio, a nostro giudizio, di quello che si può trarre dalla lezione *Levare assalti*.

Anche nelle note apposte al *Furioso* ci sembra che il Caretti abbia operato seguendo criteri assai chiari e concreti, e che abbia raggiunto il suo scopo di offrire al lettore un commento completo del poema, « esplicativo » come è nell'indole della collezione, ma moder-

(1) G. Lisio, *Canti I-XI dell'« Orlando Furioso »*, Halle, Niemeyer: si tratta di un commento testuale e interpretativo rimasto interrotto per la morte dell'autore, e del quale esiste solo l'esemplare già posseduto dal Debenedetti (cfr. la *Nota* finale dell'ed. laterziana, p. 405, n. 3). Un saggio di tale commento, relativo ai soli canti I e II, era stato pubblicato dal Lisio a Milano, 1909.

namente aggiornato e scientificamente sicuro, tale insomma da poter sostituire come strumento di lavoro quello benemerito ma poco agile e comunque largamente superato del Papini. Egli infatti non si è limitato a tener presenti, oltre il Papini, i commenti più antichi e quelli più recenti (d'altronde tutti parziali), usufruendo anche per primo delle ottime note (per i canti I-XI) del già citato Lisio, finora ricordato, e a fini testuali, dal solo Debenedetti; ma ha anche condensato nelle sue spiegazioni tutto il lavoro storico-filologico compiuto in altra sede intorno al poema, dalla *Vita* del Catalano alle ricerche del Bertoni e di molti altri, che non sono sfuggiti alla sua attenzione. Giustamente il Caretti ha abbondato nelle indicazioni delle fonti, citandole tuttavia per esteso (guidato da ovvie ragioni di sobrietà) soltanto quando esse servissero ad una più esatta comprensione del testo; e opportunamente ha insistito sui richiami e rinvii interni, indispensabili in un poema dove non è facile, anche per uno specialista, aver presenti i molteplici fili della narrazione e le corrispondenze a distanza (1). Ma ciò che soprattutto distingue il commento è l'impegno posto nell'interpretazione delle difficoltà lessicali, morfologiche e sintattiche, che non sono davvero rare nell'ingannevole « facilità » del discorso ariostesco. In questo campo si dovranno sottolineare non solo la cordiale e sobria chiarezza del commentatore e la sua accuratezza nell'indicare la frequenza di parole e forme caratteristiche, ma anche le numerose proposte di nuove spiegazioni (2) e le non poche conferme, con ulteriori argomenti, di interpretazioni ancora discusse. Queste proposte e queste conferme, e in genere le spiegazioni del Caretti sono quasi sempre convincenti e solo di rado suscettibili di qualche dubbio o modificazione. In **III**, LVI, 7-8: « ...Ippolito... La cui fiorita età vuol il ciel iusto Ch'abbia un Maron, come *un altro* ebbe Augusto » (che in A era « Alla cui bella etade era più giusto Che nascesse Maron che sotto Augusto ») è riportata una nota moralistica del Lisio: « L'iperbole sperticata l'Ariosto temperò accennando a un altro Maron, e se disse di sé, peccò di superbia, e se alluse ad un improvvisatore, favorito dal Cardinale, Andrea Marone, peccò di esagerazione adulatoria ». A nostro giudizio l'allusione non può andare che ad Andrea Marone, poiché sarebbe assai strano un autoincensamento da parte di un uomo come l'Ariosto; ma andremmo altresì cauti nel parlare di adulazione vera e propria, ché la frase, proprio nella sua esagerazione, ci sembra (come altre volte) piena

(1) A tale scopo servono egregiamente anche gli ottimi due indici dei nomi, l'uno relativo al *Furioso* e ai *Cinque Canti*, e l'altro alle opere minori.

(2) Cfr., per esempio, ai seguenti luoghi: **II**, XXX, 3; **IV**, LV, 4; **V**, LXXXIX, 1; **X**, XXXIV, 5-6; **X**, XLIX, 4; **X**, LXIII, 3-4; **XII**, XLI, 5; **XV**, XCIII, 1-8; **XIX**, LXXXIV, 3-4; **XXII**, II, 1-2; **XXIII**, CVII, 7; **XXVIII**, III, 8; **XXXIV**, XXXVI, 1; **XLI**, I, 1-6; **XLV**, II, 3-4; **XLVI**, IV, 7.

di sottile ironia. In **IX**, LVIII, 6: « Poi c'hanno il vento prospero e *sereno* », *sereno*, come sostiene il Caretti, è senza dubbio aggettivo, ma un altro argomento indicheremmo nella nota tendenza dell'Ariosto alle bilanciate formule binarie. In **XXXVIII**, V, 5-6: « E s'Almonte gli [a Ruggiero] fe' il padre morire, Tal colpa in Agramante non cadea », alle ragioni addotte dal Caretti per giustificare l'autore della contraddizione in cui sarebbe caduto rispetto ad altri due luoghi (**XXX**, LXXXIII e **XXXVI**, LXXVI), nei quali invece faceva cadere anche su Agramante la colpa della morte del padre di Ruggiero, sarà da aggiungere la considerazione che nei due luoghi citati parla non l'Ariosto, ma rispettivamente Bradamante e Marfisa, alle quali interessa che Ruggiero si stacchi dal re pagano. Infine in **XLIII**, CXLII, 5-6: « Pure io non vo' pigliar di peggior sorte Altra vendetta del tuo fallimento » ci pare da escludere senz'altro la dipendenza (proposta del resto dubitosamente dal Caretti stesso) del genitivo *di peggior sorte* da *tuo fallimento* invece che da *altra vendetta*: che sarebbe inversione veramente troppo ardita e contorta, specie per un Ariosto.

Qualcuno potrà poi meravigliarsi che uno studioso di varianti come il Caretti abbia riportato nel suo commento solo poche volte (solo cioè quando lo esigeva un problema di testo o di spiegazione) le lezioni rifiutate o corrette delle edizioni del 1516 e del 1521. Ma se è giusto attendersi una edizione corredata a piè di pagina da un completo apparato di varianti diacroniche (quale sarà quella apprestata dal Debenedetti, e che verrà pubblicata dal Segre), non si poteva pretendere la presenza di tale apparato, anche ridotto, in un commento che, come si è detto, si proponeva compiti e fini diversi.

Ad un altro agguerrito filologo, Cesare Segre, che ha insieme mostrato di saper essere critico informato e acuto, si deve il lavoro relativo alle opere minori dell'Ariosto. Il Segre ha dovuto, per necessità editoriali, condensare le sue riflessioni critiche in brevi note introduttive premesse alle singole opere: e c'è veramente da rimpiangere che la tirannia dello spazio lo abbia costretto ad accennare troppo rapidamente, e talora un po' oscuramente e allusivamente, non poche interessanti osservazioni, degne di più riposato e documentato discorso. Nelle caratterizzazioni del tono e nelle valutazioni dell'arte, sempre vive e ricche di idee (si vedano specialmente quelle relative ai *Cinque Canti*), ci sembra di poter avvertire talora una tendenza ad accentuare un po' romanticamente la componente appassionata e moralistica dell'ispirazione ariostesca, con una certa diffidenza, per contro, verso la componente letteraria. Tale diffidenza appare più esplicita nell'atteggiamento del critico verso l'esperienza petrarchistica del poeta, esperienza che sarebbe varcata « in fretta », e che si risolverebbe, nelle *Rime*, o in « peso... tutto negativo » ovvero in un « petrarchismo dislocato », dove del Petrarca non ci sarebbe più né il costrutto, né il sintagma, né la metafora, « ma costrutto sin-

tagma metafora che rappresentano, rispetto a quelli del Petrarca, analoga sezione aurea dell'intuizione lirica »: definizioni che nella loro oscurità testimoniano, se non ci inganniamo, la riluttanza intima del Segre a rendersi conto del congeniale aiuto che l'Ariosto ha trovato, secondo noi, negli schemi petrarcheschi (attraverso la mediazione bembiana) per la conquista della sua originale « armonia » così nella lirica come poi nel *Furioso* stesso. Consentiamo pienamente invece con altre osservazioni linguistiche e stilistiche, per esempio sulla lenta conquista di una espressione « più facile e ricca » (non parleremmo però di « immediatezza »), che sembra di poter cogliere attraverso un esame cronologico dei *Carmina*; sul progressivo mutarsi della lingua delle *Commedie* da colori popolareschi e gergali verso un « tessuto verbale molto meno variegato »; sul dantismo, infine, dello stile delle *Satire*.

Ma le novità più importanti offerte dal Segre sono da cercare nell'ambito del suo lavoro testuale ed esplicativo, e, anzitutto, nel testo critico, qui pubblicato per la prima volta, dei *Cinque Canti*. I criteri seguiti nella costituzione di tale testo sono accennati anche in questo volume, ma sono stati esposti dall'editore più ampiamente in un apposito articolo (1), del quale converrà dare qui almeno qualche notizia sommaria. Il Segre, prese in esame le due stampe (Manuzio, 1545 [M] e Giolito, 1548 [G]) e il manoscritto (ms. Taddei della Comunale di Ferrara [T]) che costituiscono il materiale dell'edizione, ha potuto in primo luogo stabilire, attraverso il confronto degli errori, l'accordo sostanziale di M e G contro T. Ma egli ha pure notato che fra le due tradizioni esistono anche numerose divergenze di altro tipo, « ben più colorite ed estese di quelle che si possano attribuire a meccanici incidenti di copiatura »: divergenze che si rivelano per gran parte, allo studio attentissimo e intelligente a cui il Segre le ha sottoposte, come vere e proprie varianti d'autore, classificabili nel quadro o delle oscillazioni stilistiche ariostesche o dei criteri correttorî seguiti dal poeta nella revisione del *Furioso*, delle *Satire* e dei *Frammenti autografi*. La questione sarebbe subito risolta se le varianti innovative o più mature si trovassero tutte o nell'una o nell'altra delle due tradizioni: ma la realtà è che esse si trovano variamente distribuite (anche se prevalgono in M G) in ambedue le tradizioni. È a questo punto che il Segre ha formulato una ipotesi assai brillante e tale da chiarire in modo persuasivo l'intricata situazione: che cioè tanto M G quanto T risalgano ad un unico originale, gremito di correzioni di mano dell'autore, parte delle quali è entrata in M G, parte in T; fatto spiegabilissimo e chi ripensi alle correzioni dei *Frammenti autografi*, le quali sono spesso tali da porre in imbarazzo, non che un copista cinquecentesco,

(1) C. Segre, *Studi sui « Cinque Canti »*, in *Studi di filologia italiana*, XII, 1954, pp. 23-75.

anche i più attenti filologi. Fondandosi su questa ipotesi, che invero, a chi segua il ragionamento del Segre, parrà l'unica attendibile, l'editore ha fissato i criteri per la costituzione del suo testo: basarsi su G (completo e più corretto di M), eliminandone naturalmente gli errori, e ricorrere a T sempre e solo nei punti in cui sia estremamente dubbia la validità di una lezione di M G, o la lezione attestata da T appartenga certamente ad uno strato più recente. Anche per il colorito linguistico, data la presenza in T di veri e propri dialettalismi (da attribuire certo al copista), il criterio sarà quello di attenersi alla lezione di G, salvo che quando essa sia assolutamente non ariostesca. È evidente, come afferma il Segre, che il testo così costituito deve essere accompagnato dall'apposito apparato (1): « non solo per salvare lezioni pure ariostesche conservate da T, ma perché, costituendo l'insieme della tradizione una proiezione sincronica di elementi linguisticamente e poeticamente diacronici, qualunque versione, le stampe o il ms. antichi o il testo criticamente più perfetto, costituiranno sempre una scelta, una ' decisione ' provvisoria a cui quella definitiva non seguirà mai. Con le varianti dell'edizione critica sarà ricostruita la pagina ariostesca; ma una pagina in cui tra le varianti non sia inequivocabilmente indicata la differenza gerarchica ». Di tale impossibilità di sistemare gerarchicamente le varianti, dovrà purtroppo tenere conto, come avverte giustamente il Segre, anche il critico dello stile, per quanto possa essere forte il suo desiderio di guardare, attraverso questo nuovo spiraglio, nell'officina dell'Ariosto (2).

Anche il testo delle *Satire* rappresenta una novità, poiché il Segre stampa quello (finora inedito) preparato dal Debenedetti, il quale si attiene all'apografo ferrarese corretto di mano dell'Ariosto « sia nell'ordinamento che nella lezione, accettando tutte le correzioni dell'Ariosto, cioè la quasi totalità, e correggendo invece le scorse di penna e i tratti dialettali non ariosteschi del copista sfuggiti nella revisione al Poeta »: criteri che sembrano indiscutibili e che verranno comunque giustificati nella prefazione e nell'apparato dell'edizione critica vera e propria, della quale il Segre annunzia la prossima pubblicazione, e da cui anche lo studioso dello stile ariostesco può nutrire, questa volta, la speranza di trarre interessanti indicazioni (3).

---

(1) Tale apparato si trova per ora nell'art. cit., in attesa dell'edizione critica vera e propria di cui il Segre annuncia la prossima pubblicazione.

(2) In un apposito capitolo dell'art. cit. il Segre si occupa anche della datazione dei *Cinque Canti*, confermando in sostanza, attraverso nuovi argomenti di carattere linguistico, la data 1526-1528 proposta dal Catalano.

(3) Qualche notizia fornisce il Segre nell'art. cit. sui *Cinque Canti* (pp. 66-70), da cui si vede come anche nella revisione delle *Satire* l'Ariosto procedesse nella stessa direzione di gusto che appare nell'ultima correzione del *Furioso* e nei *Frammenti autografi*.

Un lavoro notevole è stato pure compiuto per le cinquantasette lettere, che l'editore ha scelto fra le poco più che duecento finora note ed ha riveduto direttamente sugli originali, precisando (come i precedenti editori, compreso il Cappelli, non avevano fatto) quali di esse risalgono ad autografi: precisazione importante soprattutto per gli studiosi della lingua, che saranno grati al Segre anche delle sue trascrizioni quasi diplomatiche.

Per le altre opere minori il Segre si è attenuto alle edizioni che rappresentano quanto di meglio è stato fatto finora in tale campo, e da cui non era possibile distaccarsi senza un completo riesame della tradizione testuale: per i *Carmina* alla seconda edizione del Bolaffi, per le *Rime* al testo del Fatini e per le *Commedie* (di cui pubblica le redazioni in prosa della *Cassaria* e dei *Suppositi*, la *Lena* e il *Negromante*) a quello del Catalano. I vari testi, tuttavia, sono stati accuratamente riveduti dal nuovo editore, il quale ha potuto così eliminare alcuni errori di stampa, specie nei *Carmina*, e apportare un certo numero di correzioni, tutte convincenti, tranne i casi seguenti che ci sembra possano prestarsi a qualche dubbio. Al v. 4 della Canzone III, dove il Fatini legge « al mio *real* servir qualche mercede », il Segre, seguendo il Baruffaldi (primo editore della canzone), corregge *real* in *leal*; ma *real* (ampiamente documentato dai vocabolari nel senso di « leale », sia pure con esempi di scrittori toscani prosastici o burleschi) non potrebbe essere *lectio difficilior*, una specie cioè di ipertoscanismo dell'Ariosto, non sorretto in questo caso dal Petrarca, che non usa mai l'aggettivo *leale*? Anche il verso finale della stessa canzone, che il Segre legge « Se mai fu, Canzon mia, donna crudele Al suo servo fedele, Tu puoi dir che l'è quella, e non t'inganni, *Che vive, acciò ch'io mora de' miei anni* », si presta a qualche osservazione. Anzitutto non sapremmo se era il caso di correggere la lezione del Fatini *che viva* in *che vive* (col Baruffaldi) invece di leggere, come a noi sembra meglio, *ch'è viva*: l'antitesi ne risulta meno « esatta », ma l'Ariosto non è il Petrarca, in cui forse un modulo simile potrebbe sorprendere. Poi ci lascia assai dubbiosi la lezione *de' miei anni*, in cui il Fatini e il Segre concordano, ma da cui non riusciamo a trarre un senso soddisfacente: non si potrà invece congetturare *de' miei danni* (« per i miei affanni amorosi »), ripensando ad analoghi moduli petrarcheschi (*Rime*, CCLXXXII, 11: « Di te piangendo, no, ma *de' miei danni* »; CCXCVIII, 8: « E perduto il guadagno *de' miei danni* »; CCCXXV, 108: « Trista, e certa indivina *de' miei danni* »; e cfr. anche XII, 7; CXXIX, 56; CCLIV, 12; CCCXXIX, 5)? Occorrerebbe, naturalmente, in tutti questi casi, un preliminare riscontro dell'originale. Nella scena IV dell'atto V della *Cassaria* in prosa, dove il Catalano legge « Crisob. Che so io? Ben *so'* il più sfortunato e miser uomo che sia al mondo », il Segre muta *so'* (« sono ») in *so* (da « sapere »). Egli pensa evidentemente ad una ripresa del precedente *so*, ma, a parte la dura costruzione

che così risulta, ci sembra decisivo il passo corrispondente (vv. 2883-2885) della *Cassaria* in versi: « Che domine So io? Non *è* il più sfortunato e misero Uomo al mondo di me! ».

Di grande importanza è anche il lavoro di illustrazione compiuto dal Segre, e non solo per quelle opere di cui si possedevano fino ad ora commenti antichi e del tutto insufficienti (come per le *Commedie*, i *Cinque Canti* e le *Lettere*), o che non erano mai state commentate (come la maggiore parte delle *Rime*), ma anche per quelle (quali i *Carmina* e le *Satire*) di cui esistevano già buoni commenti moderni. Assai opportuna la cura posta dal commentatore nell'indicazione delle fonti, la cui conoscenza è indispensabile specie per opere come i *Carmina* e le *Rime*, attraverso le quali il poeta compie la sua educazione letteraria. Non è questa la sede per trarre conclusioni critiche dalle ampie e spesso nuove indicazioni del Segre, ma si potrà notare subito, per esempio, che le preferenze dell'Ariosto latino vanno in effetto (come già affermavano il figlio Virginio e il Pigna, e come ripete il Segre nella sua nota introduttiva) a Virgilio, Orazio, Tibullo, Properzio, Catullo (ma al Properzio e al Catullo meno preziosi): ad autori cioè più congeniali al suo gusto già fin d'ora essenzialmente « *concinnus* » e armonioso, di quanto potessero esserlo i poeti latini arcaici e decadenti, cari invece al gusto vivace e dottissimo di un Poliziano. Proprio del Poliziano è possibile, tuttavia, che l'Ariosto conoscesse (oltre, naturalmente, le *Stanze*) anche qualche opera latina: al riscontro con i *Nutricia* citato dal Segre per i vv. 37-43 del *De laudibus Sophiae* (che fra l'altro è una specie di selva-prolusione) si potrebbe forse aggiungerne un altro con l'*Ambra* (vv. 31-83) per il convito degli dei in Egitto, descritto nei primi versi dello stesso componimento; e anche, forse, indicare la coincidenza fra la figura della Driade, che appare in uno sfondo di pace campestre nei vv. 1-20 del carme VI, e la ninfa ispiratrice di Lorenzo che viene introdotta nei vv. 736-744 dei *Nutricia*. Ma non vorremmo insisterci troppo, poiché non è difficile risalire, in tutti questi luoghi, a fonti classiche comuni.

Tra le fonti delle *Rime* dominano, naturalmente, i richiami al *Canzoniere*, annotati dal Segre con molta cura e che ci sembra confermino la tendenza ariostesca ad imitare il Petrarca più regolare ed armonioso, sulle orme, come altrove abbiamo mostrato, del Bembo. Pensiamo anzi che potrebbe riuscire interessante un'apposita e approfondita ricerca di derivazioni e corrispondenze tra l'Ariosto lirico e le rime dell'autore degli *Asolani*. Tra le altre fonti è significativo che figuri con relativa frequenza ancora Properzio, del quale avremmo voluto veder ricordato a proposito dell'inizio del cap. V (« Meritamente ora punir mi veggio ») anche il celebre attacco « Et merito, quoniam potui... » (I, XVII, 1), già usufruito dal Poliziano nell'epicedio di Albiera, e che tornerà anche alla memoria del Foscolo.

Alcune nuove fonti cita il Segre per i *Cinque Canti* (piuttosto

trascurati, anche per questa parte, dalla critica precedente), come le due reminiscenze ciceroniane (*De offic.*, II, VII, 25 e *Tusc.*, V, XX, 59) che confluiscono nella personificazione del Sospetto del canto II, e le due pliniane (*Hist. nat.*, IV, XIX, 108-109 e V, I, 8) impiegate rispettivamente nell'elenco delle tribù aquitane delle ottave 43 e 44 del canto V e nell'accenno al « barchino Annon » dell'ottava 12 del canto IV (1). Aggiungeremmo qualche altro ricordo che ci sembra sicuro: uno del Petrarca (*Rime*, XXXV, 7: « ... ne gli atti d'alegrezza spenti »; *Cinque Canti*, II, XXXVI, 2: « Con visi bassi e d'allegrezza spenti ») e due da Dante (*Purg.*, XII, 27: « Folgoreggiando scender da un lato »; *CC*, IV, XXXII, 8: « Come folgor dal ciel ratto giù scende »; *Par.*, VI, 51: « L'alpestre rocce, Po, di che tu labi »; *CC*, V, XLIV, 5: « E quei ch'avean tra dove, Loria, surgi »).

Anche le note storiche e linguistiche sono assai utili ed impegnative, specie nelle *Satire*, dove il Segre ha potuto usufruire, aggiungendo tuttavia molto di suo, di alcuni preziosi appunti, ancora inediti, del Debenedetti; nelle *Lettere*, di cui vengono spiegate con accuratezza e chiarezza le difficoltà lessicali e sintattiche e le numerose e spesso oscure allusioni; e nelle *Commedie*, in cui fra l'altro vengono chiarite alcune battute in gergo, finora non comprese. Dei *Carmina* viene opportunamente data anche la traduzione italiana, che si avvantaggia su quelle del Bolaffi e del Capasso per precisione e sobrietà. Qualche dubbio si potrebbe sollevare solo per i vv. 5-6 del carme XLVI: « Quid tibi vis? an me interius vis nosse? *Quid ipsum Ten noscis*? Prior haec sit tibi cura, et abi », dove il Segre, seguendo il Bolaffi, traduce la frase in corsivo: « Perché non vuoi conoscere te stesso? »; e dove invece ci parrebbe più giusto leggere *Quid? ipsum Ten noscis?* e tradurre « E che? conosci forse te stesso? ». E nel carme XLVII, vv. 3-4: « Flaminis hic uxor Turini funere acerbo *Dulcis* ab amplexu rapta Labulla *viri* est », non uniremmo *dulcis* con *Labulla*, ma piuttosto, seguendo il Bolaffi, con *viri*, o meglio, traducendo, con *amplexu*. Ed ecco infine qualche altra proposta relativa alle spiegazioni delle altre opere minori, e con cui vorremmo contribuire, anche in minima parte, al valido e complesso lavoro compiuto dal Segre. Nel v. 9 del cap. XX: « ... una fondata ròcca... *Che ferro in fuoco a martellar non cura* », che egli dubitosamente (il testo infatti sembrerebbe guasto) spiega: « non si cura di provvedersi di armi d'acciaio, martellando i ferri nel fuoco », penseremmo che si alluda, piuttosto, al martellare delle artiglierie. Ai vv. 75-76 del *Negromante*: « ... Se fossino Tuttavia in casa nostra cento femine, Toccheria sempre a me *guardar la cenere Con le gatte*; ... », non richiameremmo l'espressione proverbiale « tenere un occhio alla padella

(1) Alle fonti dei *Cinque Canti* il Segre ha dedicato un apposito articolo: *Appunti sulle fonti dei « Cinque Canti »*, in *La Rassegna della lett. it.*, 1954, pp. 413-420.

e uno alla gatta »: infatti Margarita, che pronuncia la battuta, insiste non tanto sulle sue occupazioni, quanto sul fatto che da un mese non è mai uscita da casa, e vorrà dire, con l'espressione discussa, che è dovuta rimanere sempre accanto al focolare, come fanno appunto i gatti. Nei *Cinque Canti*, II, XC, 3-4: « Olivier guardò Fiandra, Salomone Brettagna, Picardia *Sansone* ardito », l'Ariosto non può riferirsi a Sansonetto, che invece era allora governatore in Palestina, dove riceve Gano (cfr. II, CXXVIII, 1-2 e III, LXVI, 6): a meno che non si tratti di una delle non rare distrazioni del poeta. Nello stesso canto II, CXXVI, 5-8: « Com'è troncato un arbore, si getta Nel fiume ch'alla selva bagna i fianchi; E quello, ubidïente, *ai corni sopra* Lo porta al loco ov'è poi messo in opra »; coll'espressione *ai corni sopra* crediamo si alluda non ai « rami » del fiume, ma proprio ai « corni », con i quali i fiumi venivano raffigurati nelle personificazioni mitologiche: ed una personificazione vuol essere anche quella dell'Ariosto (cfr. « ubidïente... porta »), il quale qui, come altre volte, si vale della reminiscenza letteraria per effetti di equilibrato umorismo.

EMILIO BIGI.

BENVENUTO CELLINI. — *La Vita*, a cura di MARCELLA GORRA. — Torino, Einaudi, 1954, pp. XXIII-479.

PIERO CALAMANDREI. — *Inediti celliniani: nascita e vicende del « mio bel Cristo »*, in *Il Ponte*, a. VI, 1950, pp. 378-393 (prima puntata), e pp. 487-499 (seconda puntata); *Inediti celliniani: Benvenuto Cellini, il pittore e il frate*, in *Il Ponte*, a. VII, 1951, pp. 146-164; e *Il totocalcio demografico di Benvenuto Cellini*, in *Il Ponte*, a. IX, 1953, pp. 1201-1214.

La critica italiana del nostro secolo ha spesso rivolto il suo interesse alla figura ed all'opera di Benvenuto Cellini. In particolare, le indagini degli studiosi hanno portato ad una radicale, convincente revisione del ritratto tradizionale, divulgato dalla critica romantica e positivistica, d'un Cellini incolto e rozzo, che racconta come vien viene le proprie avventure biografiche, senz'alcuna preoccupazione formale e stilistica, in un dettato tutto istinto, spontaneità, immediatezza: in una lingua, soggiungiamo, non scritta, ma « parlata », popolare e dialettale, che costituirebbe un'eccezionale manifestazione « antiletteraria » (e magari coscientemente e polemicamente antiletteraria) nel litteratissimo secolo XVI.

La revisione compiuta dalla migliore critica contemporanea — e siano almeno ricordati i nomi del Croce (1) e del Carrara (2), della Eggenschwyler (3) e del Flora (4), del Pompeati (5) e del Pomilio (6) — è stata opportuna e fruttuosa, sia perché è riuscita a respingere fra i pregiudizi del passato l'idea d'un Cellini improvvisatore geniale, la cui arte consisterebbe nel non possedere alcuna cultura ed alcuna cognizione letteraria, sia perché ha fatto vedere l'inconsistenza di pretesi precorrimenti romantici nella schietta e vivace prosa della *Vita*, come pure il limite pseudoscientifico delle simpatie positivistiche per l'anomala « psiche » celliniana (si rammenti l'equazione lombrosiana « genio »-« follia »), sia, ancora, perché è giunta a dimostrare che nell'opera maggiore del Cellini non tutto è lasciato all'estro ed al caso e che non vi mancano, invece, delle intenzioni e delle ambizioni propriamente « letterarie ».

È ben vero, naturalmente, che il Cellini non può essere definito senz'altro un « letterato », che tra il nostro autore ed i letterati del Rinascimento c'è sempre un'evidente differenza e che lo spregiudicato e robusto narratore delle proprie gesta, in un clima di esaltata epopea, possiede delle qualità decisamente individuali, come uomo e come artista; ma è altrettanto vero che della propria capacità letteraria egli ebbe una più o meno chiara coscienza; che tale sua capacità cercò di migliorare e perfezionare, ricorrendo per la revisione della *Vita* ai consigli del Varchi e pubblicando i *Trattati* in una redazione largamente rimaneggiata e ritoccata dallo Spini; e, soprattutto, che nella composizione del suo capolavoro non solo tenne presente un esplicito intendimento apologetico, in armonia con la produzione d'accento autobiografico e biografico del Rinascimento (si pensi almeno alle *Vite* del Vasari; e non si dimentichi la distinzione rinascimentale tra « virtù » e « fortuna », sulla quale l'autobiografia celliniana è sapientemente impostata), ma anche non fu alieno dal ricordare certi esemplari letterari allora *à la page*, come la novellistica boccaccesca e d'imitazione boccaccesca, ed autori come Dante e Petrarca (quest'ultimo più direttamente seguito

---

(1) *Di alcuni principî di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber* e *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*, in *Problemi di estetica*, IV ediz., Bari, Laterza, 1949, pp. 141-152 e 153-159. Sul Cellini il Croce è ritornato nel vol. *La poesia* (II ediz., Bari, Laterza, 1937, pp. 38-39) e nel saggio *Sul C. scrittore* (in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, III, Bari, 1952, pp. 168-173).

(2) *Introduzione* all'ediz. U.T.E.T. della *Vita* (Torino, 1927); *Manierismo letterario in B. C.*, in *Studi romanzi*, vol. XIX, 1928, pp. 171-200; *C.*, Torino, Paravia, 1938; e *Per un sonetto di B. C.*, in questo *Giornale*, vol. 88, 2° semestre 1926, pp. 36-63.

(3) *Saggio sullo stile di B. C.*, Vercelli, Tipografia Gallardi, 1940.

(4) *Storia della Lett. Ital.*, Milano, Mondadori, 1941, vol. II, parte I, pp. 390-407.

(5) *Storia della Lett. Ital.*, Torino, U.T.E.T., 1946, vol. II, pp. 480-491.

(6) *Gusto episodico e coscienza letteraria nella « Vita » di B. C.*, in *Convivium*, a. 1951, n. 5, pp. 667-725.

nelle *Rime*); né, infine, senza adeguarsi, in un'ideale ricerca di analoghi risultati espressivi e stilistici, a certi approdi dell'arte figurativa del tempo, sia quella grandiosamente michelangiolesca, che quella graziosamente e preziosamente manieristica.

Tutto questo viene ad attestare l'esistenza di un determinato « gusto » celliniano, ovvero di una « poetica », che dovette in qualche modo preesistere alla concezione e composizione della *Vita*: nella quale è da scorgere, soprattutto, l'incontro di un'innata, vigorosa, freschissima vocazione alla poesia (e poesia è la più riuscita episodica della *Vita*, sottesa in un cielo di epica e librata in un'aura da poema eroico) con una consapevolezza letteraria, frammentaria e discontinua, se si vuole, ma certamente attiva, e sia pure dove più e dove meno, nella prosa di questo libro incomparabile. In conclusione, nella *Vita* celliniana quello che colpisce il lettore non è il distratto, sgrammaticato, incondito autore delle pagine opacamente connettive e « strutturali », bensì il lucido e commosso narratore di vicende, il felicissimo rievocatore di scene, l'efficace delineatore di personaggi, e del personaggio principale, in primo luogo, quello di Benvenuto eroe del proprio libro di memorie e protagonista di cento virtuose e mirabili azioni.

Abbiamo voluto premettere questi cenni sulla critica celliniana contemporanea per rendere più chiaro il nostro giudizio sulla recente edizione della *Vita*, curata da Marcella Gorra e pubblicata dall'editore Einaudi. Di questa edizione, che per il testo si rifà a quello procurato dal Bacci nel 1901 e all'edizione Carrara, interessa non tanto il commento, ridotto ad un'essenzialità che talora rasenta la povertà e l'insufficienza, quanto piuttosto l'Introduzione, volta ad inquadrare la figura del Cellini e la sua opera maggiore nell'ambiente artistico e letterario del Rinascimento; ed acquistano un particolare rilievo le numerose riproduzioni di lavori celliniani, con cui il libro è riccamente illustrato.

Nelle pagine introduttive la Gorra distingue giustamente tre « tempi » nello svolgimento storico della critica celliniana, ossia quello che dalla celebre pagina del Baretti giunge al De Sanctis, caratterizzato dall'esaltazione della schiettezza stilistica della *Vita*; quello dell'età positivistica, in cui certe discutibili prevenzioni psicopatologiche si uniscono a degli scrupoli di empiriche categorizzazioni grammaticali e sintattiche; e quello del periodo attuale, il cui più discusso problema critico è dato dalla determinazione della natura letteraria o improvvisata, a suo modo colta o grezzamente popolaresca dell'autobiografia. Pur non trascurando certi risultati della critica contemporanea, la Gorra pensa che questa critica abbia un po' esagerato nello scoprire e valorizzare la « letterarietà » celliniana; e perciò preferisce ripiegare su alcune posizioni della critica tradizionale, che a lei sembra non tolgano al Cellini « le prerogative

essenziali dello scrittore in quanto artista, cioè creatore d'un'opera di poesia » (p. x); e ripete che il nostro autore « scrive come parla » (p. xi), discorrendo, a proposito della *Vita*, di « arte ... popolare » (p. xii). Naturalmente, la Gorra intende adoperare l'espressione « arte popolare » in una maniera tutta sua, nel senso, cioè, di « un'arte immersa nella vita e nutrita di vita » (p. xii); ma noi non possiamo fare a meno di chiederci se, così intesa, tutta la vera arte non rischi di diventare « popolare », sicché la definizione data della *Vita* celliniana finisce per definire poco, o nulla.

D'altra parte, se per certi riguardi la Gorra respinge qualcuna delle più valide conquiste dell'odierna critica, per altri riguardi, invece, ritornano nelle sue pagine delle proposizioni di tale critica, come, ad esempio, quella che la *Vita* è « non meno conquista d'arte » (e quindi artisticamente cosciente, e non letterariamente sprovveduta) « che dono di temperamento » (p. xi); o quella della « stilizzazione dell'individuo Benvenuto in Benvenuto personaggio, della cronaca in mito » (p. xiii): stilizzazione, che secondo noi non può essere determinata da un'irriflessa e tutta istintiva prosa « parlata », ma che ha i suoi fondamenti in una particolare maniera di vedere il mondo e le cose, in funzione del protagonista — e non è un caso che siffatta maniera sia anche suggerita da certa coeva letteratura e trattatistica rinascimentale — e, come si diceva, in una « poetica ». E quando parliamo di poetica, ci riferiamo ad un modo di scrittura, che, ad onta di una non sempre risolta, o spesso provvisoria e imprecisa disciplina grammaticale e stilistica, tende ad un suo stile (e dove questo stile è raggiunto, ossia nelle parti più distesamente e impegnatamente narrative, anche la grammatica e la sintassi possiedono un loro originale valore e cospirano alla suggestione della pagina, come del periodo); conosce i sussidi della retorica, specialmente nei numerosi discorsi e nelle orazioni; e non ignora i mezzi e gli espedienti verbali che portano al « decoro » espressivo, non esclusa la deliberata ricerca dell'effetto, il compiacimento fin prezioso e minuzioso della descrizione di bravura, talora sorretta ed ispirata, per ideale consonanza, dall'esperienza del Cellini orafo e cesellatore. Ed è proprio così, a nostro avviso, che si riesce a cogliere l'unità dell'intera personalità celliniana, in cui l'orafo, lo scultore, il trattatista d'arte, lo scrittore, il poeta si illuminano, si integrano e si condizionano reciprocamente; sicché colui che compose l'autobiografia è ben il medesimo che cesellò la saliera e scolpì il *Perseo*, obbedendo ad un gusto artistico che, in fondo, si manifesta sia nelle opere d'arte figurativa, sia nella prosa della *Vita*.

Se abbiamo dovuto fare delle osservazioni limitative per quanto concerne la tesi fondamentale della Gorra (tesi in cui esigenze della critica tradizionale e di quella più recente non sempre ci sembrano ben fuse e contemperate), dobbiamo ora sottolineare alcuni motivi dell'Introduzione che riteniamo notevoli: così, ad esempio, ci pare

esatto quanto la Gorra dice su certa affinità tra il modo di guardare proprio del Machiavelli e quello proprio del Cellini, fondato sull'« interesse ammirativo per l'efficienza funzionale d'uno strumento » (nel caso del Cellini, si tratta delle artiglierie che sparano, durante il sacco di Roma: cfr. *Vita*, l. I, cap. XXXVII), in cui è già presente « quel gusto dello sperimentale », che tra poco diverrà « impulso e metodo scientifico » (p. XVIII). È anche giusta la notazione che nel Cellini è attiva, per quanto riguarda l'ideale umano, l'antica identificazione del bello col buono... riproposta dal Rinascimento » (p. XV): il che consente ancora una volta di ribadire i legami del Cellini con la spiritualità rinascimentale e con i suoi più caratteristici aspetti. Salvo che questi aspetti a noi vogliono apparire presenti, oltre che nella « umanità », pure nello « stile » del Cellini, ossia nella sua personalità intesa in senso totale. Ed è perciò che non crediamo sia del tutto vero quanto scrive la Gorra, che l'« aspirazione letteraria » rimanesse « ai margini della personalità di Benvenuto » (p. XI), quando il suo innegabile studio stilistico, presente talora proprio come tale (e persino con i difetti che implica lo sforzo di raggiungere una prosa togata e paludata, quale si vede, ad esempio, nell'esordio) nel racconto autobiografico, e mirabilmente congiunto, nelle parti più vive di questo, con un naturale dono di scrittore, sta a dimostrare il contrario. E che dire delle *Rime*, che sono, prima ancora che un documento di poesia (e di poesia spesso mediocre), un'accanita e fin puntigliosa e caparbia esercitazione di stile, di varie coloriture petrarchesche, dantesche, bernesche, carnascialesche, ecc.?

Assai opportune e pregevoli sono, come si accennava, le molte illustrazioni, che rappresentano parecchie opere celliniane mal note o poco note, oltre che dei particolari — solitamente trascurati — di lavori più o meno famosi. E ciò permette un accostamento più vasto e fecondo all'attività del Cellini orafo e scultore, ma anche, possiamo aggiungere, del Cellini scrittore, che per tanti lati si collega al « virtuoso » — per dirla alla sua maniera — dell'arte figurativa. Sotto questo riguardo l'edizione Einaudi della *Vita* è veramente encomiabile; e potrà giovare a far conoscere, meglio di quanto non si sia fatto sinora, il Cellini scrittore ed artista.

Una particolare importanza hanno i « contributi » celliniani del Calamandrei, il quale, già noto agli specialisti per aver pubblicato uno studio su *Un contratto di edizione di Benvenuto Cellini* (1), ha avuto occasione negli ultimi anni, consultando dei documenti d'archivio, di lumeggiare alcuni aspetti della personalità del Cellini (e del Cellini della maturità, in ispecie) non bene conosciuti, o rimasti

(1) Estratto da *Studi di diritto commerciale in onore di C. Vivante*, Roma, Soc. Ed. Foro Italiano, 1930 (e cfr. la recensione di M. ZIINO, in questo *Giornale*, vol. 98, 2° semestre 1931, pp. 162-164).

nell'ombra (*Il totocalcio demografico di B. C.*), di narrare la « storia segreta » di una delle più significative opere plastiche del nostro autore (*Inediti celliniani*: *nascita e vicende del « mio bel Cristo »*) e di esporre con dovizia di notizie ed episodi di cronaca minuta le relazioni del fiero e « terribile » Benvenuto con alcuni illustri concittadini, quali il Vasari e Vincenzo Borghini (*Inediti celliniani*: *B. C., il pittore e il frate*).

Dato l'interesse di questi saggi — interesse in cui una precisa conoscenza critica della figura e dell'opera del Cellini si unisce ad un sicuro intuito psicologico, in una prosa agile, saporosa, vivace, nella quale sembrano essere passati, diremmo, taluni reconditi umori e succhi della prosa celliniana, — rinunceremo a riassumere tali saggi, appagandoci piuttosto di richiamare l'attenzione del lettore su qualche spunto o motivo di speciale rilievo. Così, il Calamandrei, apprestandosi a delineare alcuni episodi, apparentemente trascurabili e non certo onorevoli, in cui ci si presenta un Cellini usuraio, scaltro maneggiatore di denaro, occupato in complicati traffici con persone del volgo e organizzatore di strane lotterie e del gioco, allora diffusissimo a Firenze, di « maschio e femmina », consistente nelle « scommesse sui parti » (una sorta di « totocalcio demografico »!), osserva che nel « trafficare » del Cellini è lecito ravvisare « un riflesso del suo meticoloso mestiere di orafo » e che « nei complicati ghirigori delle sue speculazioni si rispecchia il gusto fantasioso di un cesellatore di imbrogli » (p. 1201). Ci troviamo di fronte, insomma, ad un Cellini « orafo di traffici e di litigi », sicché ai « mostri » ed alle « grottesche » della sua movimentata carriera di gioielliere fanno ora riscontro « ibridi connubi di negozi disparati, strani ippogrifi e ircocervi del mondo giuridico » (p. 1201).

È facile notare l'acutezza di queste osservazioni, le quali colgono benissimo quell'impegno totale col mondo e con la vita, nelle cose piccole come nelle grandi, ch'è il fuoco centrale della personalità del Cellini e che si manifesta nella sua intera esistenza e nelle sue opere, costituendo anzi, di queste e di quella, l'unitario, interiore segreto. Si deve pertanto riconoscere che dalle pagine del Calamandrei affiora non un Cellini « minore », ma sempre il medesimo Cellini, nella prodigiosa, inesauribile ricchezza della sua carica vitale, delle sue risorse umane e spirituali. Ed è proprio per questo che seguire la figura di Benvenuto in tali scaltre escogitazioni della sua immaginazione è sempre una gioiosa scoperta: la scoperta d'un Cellini « inedito », sì, ma non del tutto inaspettato e immotivato. Certo, attraverso questi studi del Calamandrei, il concetto che noi abbiamo dell'umanità del Cellini risulta allargato ed approfondito.

A non diversa conclusione si giunge leggendo quanto scrive il Calamandrei sulle vicende dei testamenti del Cellini, le quali ci consentono di comprendere sia la genesi mistica del *Cristo* di marmo ora all'Escuriale (genesi connessa alla « mirabile visione » avuta

dal nostro autore durante la seconda, durissima carcerazione romana), sia la successiva destinazione che tale statua venne ad avere. Infatti, mentre in un primo tempo essa doveva ornare il sepolcro monumentale dell'artista, col volgere degli anni e con le reiterate paternità dell'ormai anziano Benvenuto, le preoccupazioni terrene e materiali finirono per indurre lo scultore ad accantonare i propositi pii e devoti ed a guardare al « bel Cristo » come ad una fonte di guadagno per l'abbondante famigliola... Così la statua fu venduta al duca Cosimo nel 1565; e poiché rimase un puro progetto l'intendimento di eseguirne una replica per la propria tomba, la sepoltura effettiva del Cellini fu modesta, nella cappella di san Luca, riservata agli Accademici del Disegno, nel chiostro della chiesa fiorentina dell'Annunziata.

Naturalmente, nel saggio del Calamandrei la storia dettagliata delle diverse « ultime volontà » celliniane, e la loro peculiare « irrequietezza ambulatoria » (p. 488), ed i rapporti fra tale storia e le vicende biografiche dell'artista sono esposti con la consueta vivacità narrativa e rappresentativa, sicchè un'esplorazione erudita archivistico-giuridica si trasforma davvero in una specie di suggestivo ed avvincente racconto. E quel lucido intuito psicologico, cui si accennava, ancora una volta ha modo di rivelarsi, allorché il Calamandrei, dopo aver parlato del tramutarsi della destinazione mistica del *Cristo* in una meno edificante finalità di guadagno, osserva: « Gli ardori spirituali di Benvenuto non erano mai scompagnati da qualche considerazione di tornaconto terreno: l'oro delle sue visioni di paradiso aveva troppo spesso luccichii profani presi dal suo crogiuolo d'orefice; pensava a salvar l'anima, ma non gli dispiaceva di poter nello stesso tempo sistemare qualche affaruccio di bottega » (p. 492). Dalle quali parole risulta evidente, con icastica efficacia, la figura umana del Cellini.

Nel terzo saggio il Calamandrei spiega diffusamente le ragioni di quell'antipatia del Cellini per il Vasari, che si esprime, oltre che in un noto passo della *Vita* (l. I, cap. LXXXVI), in diverse *Rime*, nelle quali l'odio per *Giorgio aretin* si unisce a quello per il *frate priore* (1), ossia il Borghini. L'interesse del saggio è poi aumentato dal fatto che il Calamandrei ha avuto la fortuna di trovare in un gruppo di documenti d'un archivio privato la continuazione inedita del celliniano *Discorso dopra la differenzia nata tra gli scultori ed i pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroti* (cfr. p. 156). Che il Vasari non avesse

(1) Son. *Quanto la ragion può, quant'è il ver degno*, v. 12 (cfr. *Le Rime di B. C.* pubblicate ed annotate per cura di A. Mabellini, Torino, Paravia, 1891, son. 7). Altrove il Cellini afferma: *Mi noia sol de' Nocenti 'l Priore — e l'impio botol suo crudel Giorgetto* (frammento *Crocino, io spendo in Dio tutte l'ore*, vv. 5-6, ediz. cit., 131).

reagito alle ingiurie del Cellini, rendendogli, anzi, come scrisse il Baldinucci, « bene per male » (1), si sapeva, e ciò depone certamente in favore della superiore serenità e obiettività di storico, proprie del pittore e architetto toscano; ma non molto conosciuto era sinora l'atteggiamento del Borghini nei confronti del malèdico e collerico Benvenuto. Ora, il Calamandrei, fondandosi su delle lettere del Borghini al Vasari pubblicate alcuni anni or sono, mostra che in fatto d'ingiurie il religioso fiorentino non voleva essere da meno del suo nemico artista, che definiva, poco cristianamente invero, « porco » e « bestiaccia », giungendo al punto di sconsigliare l'amico Vasari di « vituperare » le sue *Vite* con la menzione del Cellini. Per fortuna, il Vasari non seguì le parole del Borghini; ed è questo un merito di più che gli dev'essere senz'altro riconosciuto.

Quanto s'è detto crediamo basti a far vedere il valore degli studi del Calamandrei, i quali si collocano con una loro precisa fisionomia biografico-psicologica, ma anche largamente estetica, nel quadro dell'attuale critica celliniana. BRUNO MAIER.

---

(1) *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua*, ediz. con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. RANALLI, Firenze, per V. Batelli e Comp., 1846, vol. II, p. 182. Il saggio del CALAMANDREI su *B. C., il pittore e il frate* fu ripubblicato con il titolo *Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e B. C.* in *Studi vasariani*, Atti del Convegno Internazionale per il IV centenario della prima edizione delle « Vite » del Vasari (Firenze, Palazzo Strozzi, 16-19 settembre 1950), Firenze, Sansoni, 1952, pp. 195-214. Il Calamandrei ha pubblicato recentemente un saggio su *Il Cellini uomo* (in *Libera Cattedra di storia della civiltà fiorentina, Il Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 59-90), nel quale, fondandosi su numerosi documenti ricostruisce in forma vivace e colorita alcuni aspetti della biografia celliniana, trattenendosi sul già studiato « totocalcio demografico », sulle relazioni del Cellini con le donne, e soprattutto con quella Piera che diventò sua moglie, e sul « processo dei veleni » (p. 72), ricordato negli ultimi capitoli della *Vita*. Anzi, proprio questa parte dello scritto del Calamandrei ha a nostro parere un'importanza assai rilevante, in quanto i documenti consentono di effettuare una « specie di radioscopia » (p. 79) del racconto celliniano, il quale, in questo caso, verrebbe non già confermato, bensì contradetto e smentito, almeno parzialmente: infatti, i documenti nulla dicono circa la dose di « silimato » propinata a Benvenuto durante il pranzo in casa dello Sbietta; sicché, conclude il Calamandrei, mentre il « processo dei veleni » deve chiudersi con una « assoluzione per insufficienza di prove », il particolare del « silimato » ha tutta l'aria di essere una « fantasticheria » dello scrittore (pp. 83 e 82). Ma non a questo punto si ferma lo studio del Calamandrei: il quale nella parte introduttiva si ripropone il problema della veridicità dell'autobiografia celliniana, ossia del rapporto tra la vita e la *Vita* del nostro autore; e giustamente osserva che non esiste un'autobiografia tutta « sincera » e « veridica » e che in ogni opera di questo carattere entrano necessariamente motivi apologetici, polemici, moralistici. Pertanto, anche il Cellini ha fatto una « scelta » consapevole degli episodi da narrare e di quelli da tacere; e la sua *Vita* è risultata « candidamente e sanamente insincera », o anche « sinceramente insincera » (pp. 64 e 65).

BRUNO MAIER. — *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*. — Milano, Trevisini, 1952, in-8°, pp. 180.

ID. — *Svolgimento storico della critica su Benvenuto Cellini scrittore*: I, *Dal Cinquecento a tutto l'Ottocento*; II, *Gli studi celliniani del Novecento*, Estratti dagli *Annali triestini*, vol. XX (1950) e vol. XXI (1951), in-8°, pp. 32 e 44.

ID. — *Le « Rime » di Benvenuto Cellini*. — Estratto dagli *Annali triestini*, vol. XXII (1952).

Non può mancare in questo fascicolo del *Giornale*, in cui si discutono alcune recenti pubblicazioni celliniane, una menzione almeno degli studi del nostro recensore, fra i più seri e i più degni di nota del nostro tempo intorno al Cellini. Il M. ne riassume i risultati nel preambolo della sua recensione, e mi esime così dal darne più particolareggiata notizia. Basti qui ricordare come alla monografia *Umanità e stile di B. C. scrittore* egli si sia preparato con uno studio diligentissimo della critica celliniana, della quale ha tracciato la storia in due esaurienti articoli, e come abbia rivolto pure l'attenzione alle *Rime* del Cellini, trattandone in uno studio a parte, accurato e minuto: basti, dopo aver rilevato l'importanza di tutto questo lavoro, di cui ogni futuro studioso del Cellini dovrà tener conto, soffermarsi con poche osservazioni su qualche luogo del libro e dei saggi minori.

E per cominciare dalla storia della critica celliniana, il M., ragionando sottilmente delle relazioni tra il Vasari e il Cellini, ritiene di scorgere un biasimo del letterato cortigiano in quell' « ha saputo pur troppo dire il fatto suo con i principi »: gli sfugge che il « pur troppo » non ha già valore di deplorazione, bensì semplicemente di rafforzamento enfatico (come un nostro « sapeva *ben* dire »), cadono perciò tutte le sue illazioni su quel passo — del resto assai bello, perchè sull'antipatia reciproca ha avuto ragione nel Vasari l'interesse dell'artista per il soggetto, quel Benvenuto « che è stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo ».

Più innanzi non avrei tralasciato di ricordare, a proposito del Baretti e della sua « scoperta » della *Vita* quel che ne scrisse il Foscolo in una pagina dell'articolo sulla *Letteratura italiana periodica*: « (Il Baretti) trascurò gli autori che scrissero con dignità e studiò poesia nel Berni, prosa in Benvenuto Cellini, autori che lo potevano fornire solo di idiotismi. Non fece sua né la grazia spontanea del primo, né l'energia del secondo. Vero è, che se l'autobiografia del Cellini cominciò ad esser pregiata più che per l'innanzi in Italia

grazie al Baretti, il quale concesse all'artista fiorentino la palma sopra tutti gli scrittori toscani, benché esagerate fossero tante lodi, ne venne pur questo di bene, che molti italiani impararono da quell'opera, come il pensar fortemente e il concepire potentemente quel che si scrive è mezzo più efficace a formar lo stile che non tutti i retori grammaticali e i grammatisti retorici e le loro accademie » (1). Bene rileva, come si vede, il Foscolo, il significato pedagogico e polemico del giudizio barettiano (una polemica, a suo credere, ancora opportuna al tempo suo), pur facendo delle riserve sulla assoluta validità critica delle lodi « esagerate » di Aristarco: consenso e riserve da tener presenti quando si discorre e del Baretti e del Cellini.

Infine, per venire a quello che è il punto centrale non solo dello *Svolgimento storico della critica celliniana*, ma della monografia, devo dire di non essere del tutto persuaso di quanto scrive il M. sul De Sanctis e sull'errore che egli avrebbe commesso nella *Storia*, presentandoci un Cellini il quale come « artista, orafo, scultore, medaglista venererebbe l'arte come sola sua divinità e proprio in seguito all'omaggio costante a questa suprema idealità estetica riuscirebbe un artefice scrupoloso e perfetto », mentre « in letteratura esalterebbe un ideale, inesplicabilmente, opposto: quello dell'anticultura, dell'immediatezza stilistica ed impersonerebbe in sé anzi una presunta, tenace lotta contro ogni vincolo grammaticale ». Ora di tutto questo nulla, se non m'inganno, vi è nella rapida, forse troppo rapida pagina desanctisiana (vi leggiamo soltanto: « Artista geniale e coscienzioso, l'Arte è il suo Dio, la sua moralità, la sua legge, il suo diritto », e a conclusione del ritratto: « Queste qualità vengon fuori con la spontaneità della natura ed il brio della forza in uno stile evidente e deciso come il suo cesello »); tranne che vogliamo scoprire, al di là della lettera, un pensiero sottinteso, conforme al gusto antiletterario dell'età romantica e dello stesso De Sanctis. Ma sarà da fare il processo alle intenzioni? Se mai sarebbe da rilevare come il De Sanctis abbia lasciato cadere, per la rapidità della pagina o per l'innato senso della misura?, proprio quei motivi barettiani e romantici che il M. gli attribuisce, limitandosi a quel « vengono fuori con la spontaneità della natura », che non dovrebbe offendere nemmeno le nari più delicate di un letterato dei nostri giorni. Più della questione di fatto però importa la critica che il M. fa del pensiero, vero o presunto, del De S., con la recisa negazione della possibilità dell'esistenza di due Cellini, dell'artista raffinato e dello scrittore incolto e vigoroso, per la contradizione intrinseca e per l'inamissibilità di uno spirito come quello nel Rinascimento, l'età della norma, del modello, della perfezione. « In conclusione, egli scrive, qualora si accetti il giudizio del De S. nella sua integrità si

(1) *Opere edite e postume*, X, 170.

viene ad ammettere una assurda contrapposizione, una discutibile antinomia tra un Cellini artefice peritissimo nel campo dell'oreficeria e della plastica, ed un Cellini trasandato, incolto, ignorantissimo — e peggio, compiaciuto della propria rozzezza e della propria ignoranza! — nel campo della letteratura. Mentre è vero appunto il contrario: che in tutte le manifestazioni letterarie e plastiche del nostro autore si afferma una medesima unitaria *poetica*». Il che, a me sembra, è per lo meno eccessivo: e altrettanto astratta e arbitraria della tesi a cui si contrappone, è la tesi di un esemplare tipico di «artista del Rinascimento», in cui il Cellini dovrebbe specchiarsi, con l'affermazione che ne consegue dell'unità dell'opera artistica e letteraria di Benvenuto. Con maggior sicurezza mi sentirei di affermare che il Cellini autobiografo non è l'orafo e lo scultore, e che la *Vita* appunto egli scrisse per dar voce o sfogo alla sua esuberante vitalità, come non poteva nell'arte sua propria e, senza fare col Baretti l'elogio della salutare ignoranza, aggiungerei che appunto la minore consuetudine col linguaggio letterario doveva costituire per lui lo stimolo e l'invito a un maggiore abbandono, mentre il possesso del linguaggio figurativo lo conduceva a chiudersi nelle forme più raffinate del manierismo. Che vi è di comune fra il *Perseo* e la pagina celeberrima che ne descrive la fusione? Il M. dedica alcune belle pagine del suo libro all'«iperbole» come forma stilistica del sentire celliniano: non credo che egli possa trovare «iperboli» nel Cellini orafo o scultore, e nemmeno vedere nel *Perseo* o in altro lavoro dello scultore, per non dire dell'orafo, l'impronta di quella «energia», che il Foscolo riteneva propria dello scrittore. E per converso si può ripetere per qualche pagina del Cellini autobiografo quello che del «*suo* bel Cristo» dice finemente il Calamandrei? «Ci si accorge che quella dolcezza è troppo dolce; che questa bellezza è troppo bella». Senza dubbio l'esperienza dell'artista non è stata estranea alla formazione dello scrittore, e bene si è rilevato, da Tommaso Parodi particolarmente, il gusto del cesellatore come uno dei motivi della *Vita*, sensibile sopra tutto nelle descrizioni dei preziosi suoi lavori, ma non per questo dovremo costringere tutta la *Vita*, infusa di tutt'altro spirito, insieme con le opere dell'artista, nelle strette di una medesima «poetica» e sforzarci, come fa il M., di ravvisare nella composizione delle scene e nell'atteggiamento dei personaggi il segno di un «manierismo», che sarebbe la «poetica» di Benvenuto, artista e scrittore. Se poi sembrasse contradittorio che a un medesimo individuo si attribuiscano due distinte personalità di artista (e per vero contradizione non vi è, e sarebbe facile arrecare altri esempi), si può osservare nel caso del Cellini, il quale non fu certamente uno spirito equilibrato, come tutt'altro che in contrasto con quel che sappiamo dell'uomo sia la duplicità dell'arte sua, che giunge sino alle punte della raffinatezza e della morbidezza da una

parte, e dall'altra sino a quelle della violenza e dell'esagerazione verbale.

Forse nel nostro secolo si è andati troppo oltre nella reazione alla tradizionale ammirazione per il Cellini illetterato e grande scrittore nonostante o in grazia della scarsa o nulla letteratura: e se molto opportunamente sono stati rilevati, dal Carrara (i cui studi celliniani rimangono fondamentali), i moduli letterari e artistici presenti nella *Vita*, documento di una consapevolezza e di una intenzione di artista un tempo negata, discutibile invece sembra la riduzione di quei moduli al « manierismo », e non giustificato quanto nella *Vita* permane di incondito. E questi dubbi si fan valere particolarmente di fronte alle pagine del M., il quale tende ad accentuare la letterarietà della *Vita*, preoccupato, com'è, della *poetica*, anzi della *poetica unitaria* del Cellini.

Non in questa tesi perciò a me sembra consistere l'apporto più originale e positivo della sua monografia, bensì in quel che egli scrive, riportando anche per questo aspetto nel suo tempo l'autobiografia celliniana, sul contrasto di virtù e fortuna come motivo dominante e fondamento della costruzione della *Vita*: un contrasto appassionatamente, e dolorosamente anche, rivissuto dallo scrittore-artista, serio sempre e alieno da quei modi comici che di solito gli si attribuiscono. Ed anche questa della fondamentale serietà, una serietà tesa e corrucciata, è una delle note felicemente colte dal M. Meno d'accordo con lui mi sento quando egli discorre di poesia, di grande poesia epica e lirica, della *Vita*; e avrei desiderato una più ampia e minuta descrizione della lingua, in cui si esprimono i vari modi del sentimento celliniano. Belle, come si è detto, le pagine sull' « iperbole », ma si ha da questo capitolo l'impressione che l'analisi linguistica non abbia avuto un adeguato sviluppo. Non basta, ad es., ad illustrare i caratteri della lingua celliniana un elenco di parole « inventate dal C. o per lo meno opportunamente adattate allo spirito interno della sua narrazione (p. 166) »: e non solo perché quelle parole, nella maggior parte, non sono « inventate » dal C., ma perché, così isolate dal contesto, dicono poco o nulla. Un'ultima osservazione infine: il M. si compiace di definizioni perentorie e sonanti (p. es. il C. « il poeta - eroe della virtù ») e in genere di certi modi desunti dallo stile critico di suoi maestri, che hanno nella pagina sua dell'affettato e dello scolastico. Ormai, come questo libro ben dimostra, egli può nuotare *sine cortice*: liberandosi dall'impaccio di quei sugheri (o vesciche) nuoterà ancor più spedito e sicuro.

MARIO FUBINI.

RAFFAELE CIAMPINI. — *Gian Pietro Vieusseux. I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici.* — Torino, Giulio Einaudi ed., 1953, pp. 475.

Gian Pietro Vieusseux occupa un posto a parte nella storia italiana dell'Ottocento anche perché, a differenza di altri organizzatori di imprese culturali, non fu un letterato, e tanto meno un letterato fallito, ma un uomo che si era formato nei commerci e maturato in ardite imprese finanziarie. Dell'esperienza accumulata fino a circa i quarant'anni nei traffici e nei lunghi viaggi si resero conto anche gli storici che in passato affrontarono lo studio di questo o quell'aspetto della lunga opera svolta poi dal ginevrino a favore della nostra cultura: s'imponeva a tutti quanti presero ad illustrarla il senno pratico dell'uomo che, anche nei tentativi più arditi, non diede mai nella faciloneria dei dilettanti che compensano con avventurose iniziative editoriali gli insuccessi della loro carriera di studiosi, e s'imponevano l'equilibrio, il buon senso, la cordialità non priva di scaltrezza che lo fecero adatto ad accordare fra loro ingegni diversi, a trattare caratteri ispidi e difficili, a vincere puntigli e permalosità che avrebbero scoraggiato forse chiunque altro. Ma alla biografia del Vieusseux mancavano sinora molti dati, non solo quelli, pure utili, che servono a colmare lacune o a correggere opinioni inesatte, ma anche gli altri più preziosi che avrebbero aiutato a seguire il vero svolgimento della sua vita, a ricostruirlo senza quelle fratture che, anche quando non venivano integrate da congetture romanzesche, fecero incorrere i biografi in errori e in giudizi tendenziosi. Tanto per esemplificare, solo ora sappiamo che la prima idea dell'*Archivio storico* non fu del Polidori ma del Vieusseux, il quale già nel 1832, quando cominciò a temere per la vita dell'*Antologia* ideò una « raccolta di documenti inediti, ed anche editi ma diventati rarissimi, concernenti alla storia d'Italia, dal secolo di Dante sino al finire del 1700 ». Vennero poi nel '36-'37 i due volumi dei *Documenti di storia italiana* curati da Giuseppe Molini e voluti e diretti da Gino Capponi; ma quando il Polidori si diede al lavoro seguì la traccia fissata nel '32 dal Vieusseux, e se tutta la prima serie dell'*Archivio storico* venne ad essere una continuazione dei *Rerum italicarum scriptores* del Muratori, anche di questo, che è il suo più positivo aspetto, il merito primo va al programma del '32. Nulla poi si sapeva dei rapporti corsi tra il Vieusseux e il De Sanctis quando questi fu Ministro della Pubblica Istruzione nel Gabinetto Cavour, e col suo intelligente interessamento portò all'istituzione della Deputazione di storia patria, mercé la quale la pubblicazione dell'*Archivio storico* poté continuare.

Ma ben più grave era l'ignoranza sulla non breve parte della vita del Vieusseux precedente il suo stabilirsi in Firenze, quella parte

trascorsa tra i commerci e i viaggi, nella quale venne formandosi la sua vocazione alla cultura. Anche questa ora ci è chiara, grazie alla ricostruzione che ne ha dato Raffaele Ciampini, valendosi con la sua ben nota perizia di molto materiale inedito e in particolare di lettere e dei diari che il Vieusseux tenne nei suoi viaggi. Vediamo così che la sua nascita alla vita della cultura fu assai precoce, e tale da non lasciare dubbi sulla sua vocazione. Quando egli, essendo alla testa di una grande ditta commerciale ad Anversa, contravvenne al blocco napoleonico e fu condannato con implacabile severità, tentò sì tutte le vie possibili per sottrarsi al pagamento dell'enorme multa, e, liberato dal carcere, vedendo implacabile l'Imperatore, visse nascosto per sfuggire alla polizia napoleonica; ma proprio lui, vittima della politica economica di Napoleone, scrisse una memoria per combattere il sistema delle licenze che rischiava di rendere inefficiente il blocco e per illustrare i mezzi atti a regolarlo nella maniera più efficace. « Uomo pratico, e tutto preso da interessi pratici » lo definisce a questo punto il Ciampini; ma noi diremmo che non è proprio d'un ingegno esclusivamente pratico un siffatto disinteresse, piuttosto di un ingegno volto alla speculazione e a quel tanto di teorico che è pur necessario per chi voglia rendersi conto della più pratica delle attività. D'altra parte il Ciampini molto bene rileva come nelle curiosità che poi il Vieusseux mostrerà durante i suoi viaggi, nella sua indubbia predilezione per il concreto e il positivo sia ben chiaro uno spirito illuministico e protestantico, sul quale non è strano che come primo maestro di politica e d'economia agisse il Sismondi; come il lungo viaggio attraverso l'Europa centrale, la Scandinavia, la Russia fino alla Turchia giovasse a far maturare dentro il commerciante il pubblicista, attento non solo a cogliere i fatti ma incline a rendersene conto confrontando e criticando; e ancora come la sempre meglio definita passione per la cultura ingenerasse specialmente nel viaggio in Tunisia del '18-'19 una naturale insoddisfazione della condizione di commerciante e determinasse la scelta della nuova carriera del ginevrino ormai naturalizzato italiano.

Ma per quanto ricca d'iniziative e d'idee la vita del Vieusseux non sarebbe intesa nel suo reale significato se non richiamasse, più che per incidenza, come parte attiva ed essenziale, il contributo che alle sue imprese diedero amici e collaboratori dai primordi della *Antologia* fino agli ultimi fascicoli dell'*Archivio storico* che egli poté personalmente curare. Si trattava non di rinarrare quello che altri hanno già scritto sulle pubblicazioni delle quali egli si fece promotore ed editore, ma di appurare la continuità, la coerenza, anche i limiti che caratterizzarono l'attività del Vieusseux, sempre sinceramente animato da un suo ideale di progresso, sempre avverso alle grettezze municipalistiche, sempre meglio persuaso che « tutto è storia, almeno per le scienze morali » — come ebbe a scrivere in una lettera a Luciano Scarabelli del 18 novembre 1845 —, ma anche

incline per il suo temperamento di giornalista a snaturare e corrompere iniziative di troppo rigorosa coerenza, come gli avvenne di fare, più che con il *Giornale agrario* del Ridolfi, con la *Guida dell'educatore* del Lambruschini. E questo il Ciampini ha saputo dire con competenza rara, e non vorremmo né ripetere né riassumere il suo lavoro, che è difficilmente riassumibile anche perché folto di documenti nella maggior parte inediti, i quali anziché rendere faticosa la lettura la fanno sempre avvincente, né aggiungere quei particolari che sono sottaciuti non per dimenticanza o trascuratezza ma solo per tener fede al proposito di non ripetere quello che altri o l'Autore stesso in altri suoi studi ebbero occasione di scrivere (1).

Bisogna però osservare che la ricostruzione della vita del Vieusseux dà luogo a una serie di felici ritratti degli amici del ginevrino, non solo di coloro che come il Capponi, il Ridolfi, il Lambruschini, il Tommaseo, e in parte almeno il Pieri, il Niccolini, il Montani, furono oggetto di altri studi del Ciampini, ma anche di coloro che, come il Salvagnoli, il Polidori, il Canestrini, il Centofanti, il Bonaini — per ricordare solo alcuni nomi di maggior rilievo — entrano qui fra i molti amici e collaboratori; e bisogna aggiungere che la felice esplorazione dell'Autore, non essendosi limitata ai fondi archivistici fiorentini, ma essendosi estesa fuori di Toscana e fuori d'Italia, ci dà modo di conoscere come fatti inediti o almeno con esattezza e compiutezza migliore i legami che si stabilirono, mercé il Vieusseux, tra l'ambiente culturale toscano e quello d'altre regioni d'Italia, della Svizzera, della Francia e della Germania. Si veda, per esempio, quale fu l'affiatamento del Vieusseux con Jean Gabriel Eynard ai tempi delle lotte e delle speranze per la rivoluzione greca, e poi la storia delle relazioni con i moderati francesi, in particolare con F. Buloz fondatore e direttore della *Revue des deux Mondes*: questo ultimo argomento fondato su notizie inedite è anzi singolarmente importante sia perché dimostra come fosse il Vieusseux a richiamare l'attenzione della *Revue* sulle cose italiane, sia perché illustra come si venne alla divergenza di vedute e poi alla recisa frattura fra i moderati toscani e i moderati francesi. Ma il segno migliore del buon senso storico del Ciampini — ed è come dire il merito più alto del

(1) Solo una svista ci occorre rilevare. Dove l'Autore discorre dei precedenti dell'*Antologia*, ricorda giustamente *L'Ape, scelta di opuscoli letterari e morali estratti per lo più da fogli periodici oltramontani*, che si pubblicò a Firenze dall'agosto del 1803 al luglio del 1806, e rammenta tra gli articoli che meglio fanno presentire quello che sarà il tono dell'*Antologia* anche quello sull'opera di Madame de Staël *De la littérature considerée dans ses rapports avec les constitutions sociales*, sottoscritto con la lettera B. Di fronte a questa sigla il Ciampini si domanda: « Non sarebbe per caso Antonio Benci? ». Autore non era il Benci, ma G. B. Baldelli-Boni, come ha dimostrato con documentazione inoppugnabile L. F. Benedetto nel saggio *Un nemico della Signora di Staël*, sfuggito evidentemente al Ciampini, ma ora ristampato nel volume *Uomini e Tempi. Pagine di critica e storia*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1953.

libro — sta nella chiara definizione del moderatismo toscano, con il riconoscimento al Vieusseux e ai suoi amici di avere promosso il risveglio culturale della Toscana, che aveva i suoi presupposti in ideali politici riformatori, nel concetto tutto liberale della collaborazione dei cittadini illuminati col governo, nel proposito insomma di formare una classe dirigente responsabile. E tutto questo senza infatuazioni, senza il facile entusiasmo di chi, tutto preso dal proprio argomento di studio, finisce per dare incautamente nel tono agiografico: ché al contrario il Ciampini sa indicare i limiti di quel programma liberale, le incomprensioni del Vieusseux e dei suoi intimi di fronte alla politica italiana quando il corso dei fatti li mise dinanzi a fenomeni che oltrepassavano la loro preparazione: diciamo la rivoluzione del '48, il mazzinianesimo, gli impulsi democratici.

Eppure proprio nella valutazione del posto che spetta al moderatismo toscano nella storia dell'Italia moderna a noi sembra che il parere del Ciampini non debba essere accettato di peso. La sua interpretazione gravita verso questo giudizio, che si legge in una pagina conclusiva sull'*Archivio storico* accanto a giuste considerazioni sul carattere antimunicipale di quella pubblicazione: « Firenze diventava di nuovo in tal modo la capitale spirituale d'Italia » (p. 322). Ora, sarebbe facile obiettare che la cultura dell'Italia postrisorgimentale non ebbe una capitale ma suoi centri di maggiore vitalità, che furono la Napoli della grande tradizione filosofica e storicistica, la Torino del risveglio liberale e poi del *Giornale storico*, ma anche la Roma bizantina, la Bologna di Carducci e la Milano di scapigliati e veristi e delle grandi imprese editoriali. Tuttavia con questa risposta, non del tutto fuori luogo, non si affronterebbe la giusta questione, che è quella di una valutazione della cultura toscana nel quadro della rinascita che va dall'illuminismo al tardo romanticismo. Di fatti il risveglio di Firenze negli anni in cui più operosa fu l'iniziativa del Vieusseux, avvenne sulla linea aperta dall'illuminismo settecentesco salvando alcune caratteristiche tipiche della Toscana lorenese, ma avvenne con ritardo rispetto ad altre regioni italiane. È bene a questo proposito intendersi: la cultura che sta fra il Lami e Scipione de' Ricci, quel cattolicesimo illuminato e aperto agli spiriti critici che il Lami difese dalle colonne delle *Novelle letterarie*, quel giansenismo fortemente compromesso con i programmi politici di Leopoldo di Lorena e con le correnti razionalistiche che fu tipico del Ricci e dei suoi amici, sono la grande anticipazione di alcuni degli aspetti più suggestivi della cultura toscana dell'Ottocento. Non per caso l'afflato religioso e un convinto antigesuitismo animeranno il pensiero dei due più nobili amici del Vieusseux: Lambruschini e Capponi. Ma nel razionalismo moderato dall'istanza religiosa, nel riformismo politico dei sovrani lorenesi accettato come espressione più alta dei lumi settecenteschi, anche se la vita di Scipione de' Ricci e dei suoi amici ebbe a conoscere dram-

matiche esperienze, non c'era stato il fermento culturale della Napoli di Pietro Giannone, di Giambattista Vico, di Filangieri, Genovesi, Pagano, Cuoco, né la ricchezza di proposte della Milano dei Trasformati, di Parini, dei Verri, di Beccaria, non solo più originali scrittori ma più genialmente e coraggiosamente affiatati con gli spiriti rinnovatori e rivoluzionari della cultura d'oltralpe. Tocchiamo dunque il problema sempre aperto dei rapporti tra la cultura settecentesca e quella dell'età romantica, il problema delle origini del nostro Risorgimento. Fu senza dubbio importante che nella Firenze dei cattolici moderati venisse a vivere il protestante ginevrino Vieusseux, — e si sa che quando la *Voce della verità* e gli altri fogli reazionari sferrarono la loro campagna di delazioni e accuse contro l'*Antologia* non trascurarono di ricordare l'origine straniera e la fede protestantica del suo direttore. Ma il Vieusseux, pur con tutta la sua intelligenza, non trasformò, piuttosto organizzò e ravvivò il corso naturale della cultura toscana, e intervenne fattivamente ad imprimere il suo segno nella storia del pensiero e della vita spirituale non solo quando s'era svolta la grande tradizione razionalistica dell'età dei lumi ma già erano state combattute le prime e più decisive battaglie romantiche nella Milano della *Biblioteca italiana* e del *Conciliatore*. Milano era stata appunto dall'età illuministica alla romantica il grande centro della cultura italiana, come provano non tanto i grandi nomi della storia letteraria da Parini a Manzoni, quanto l'organizzazione moderna che vi assunse la cultura e la forza di attrazione che la capitale lombarda esercitò su uomini quali Monti, Foscolo, Cuoco. L'esperimento stesso della *Biblioteca italiana*, qualunque fosse l'indirizzo che prese la rivista per le finalità politiche che se ne riprometteva l'Austria, fu più indicativo anche per il Vieusseux di quanto non fossero stati la fiorentina *Ape* e il *Saggiatore* di Lorenzo Collini. E per l'orientamento che prese il Vieusseux editore e giornalista con la *Biblioteca italiana* vanno almeno ricordati gli *Annali di statistica* che Francesco Lampato iniziò nel 1816 e che per merito del Romagnosi prima e dei suoi scolari poi ebbero importanza eccezionale nel promuovere l'idea d'una cultura volta al progresso materiale e ispirata a un generoso liberalismo patriottico. Ma Milano già aveva saputo dare la prima organica Raccolta dei classici, poi i centosessanta volumi delle Opere classiche italiane del secolo XVIII, che non furono una semplice appendice editoriale della Raccolta ma un molto significativo riconoscimento della cultura nuova maturatasi nell'età fra l'Arcadia e l'Illuminismo. Né qui finirono le utili imprese editoriali che anche lo storico della letteratura deve annoverare come uno dei più moderni fenomeni di organizzazione della cultura: basterebbe rammentare la Biblioteca di opere italiane antiche e moderne del Silvestri e la Biblioteca classica antica e moderna del Bettoni. Il problema stesso della lingua, grazie alle premesse dei critici settecenteschi che tra gli scrittori del *Caffè*

avevano trovato i teorici più radicali, ebbe le sue formulazioni più efficaci, su un piano che non è assurdo definire politico, non a Firenze ma nell'ambiente milanese, dalla *Proposta* del Monti agli scritti teorici del Manzoni. Ma Milano fu soprattutto la patria del *Conciliatore* e del primo più costruttivo romanticismo, di quel *Conciliatore* che deve il suo più alto merito al fatto che la stessa battaglia in difesa dell'idea romantica vi fu combattuta non come battaglia letteraria, ma come battaglia per la libertà delle idee, degli istituti politici, della vita sociale, tanto che i giovani Di Breme, Pellico, Berchet, per eccellenza letterati, vollero collaboratori accanto a loro più anziani combattenti del liberalismo economisti, giureconsulti e scienziati quali Giuseppe Pecchio, Adeodato Ressi, G. D. Romagnosi, il Sismondi, Giovanni Rasori. Anche se il *Conciliatore* nella sua breve vita fu soprattutto una rivista letteraria, non si può trascurare quello che era nelle sue premesse: « Il *Conciliatore* ha sentito che esso non poteva senza biasimo, trascurare di parlare di buoni metodi di agricoltura o dell'invenzione di nuove macchine o della divisione del lavoro, in breve dell'arte di moltiplicare la ricchezza... » (1). Perché prima che nel *Conciliatore* una cultura di ispirazione democratica e non paternalistica, quale mai cessò di essere quella del Vieusseux e dei suoi amici, s'era espressa nelle polemiche letterarie. Basti ricordare quello che, non solo a nostro avviso, è uno degli scritti più importanti della nuova cultura, le *Avventure letterarie di un giorno* del Borsieri, le obiezioni che vi si movevano alla *Biblioteca italiana*, e il parere sulla vera funzione della critica, non più intesa come analisi di bellezze formali, ma come metodica indagine del significato *critico*, *filosofico*, *politico* e *letterario* delle opere (2).

Ma in quella che era già la battaglia per una nuova letteratura occorre rammentare la replica dello stesso Borsieri al famoso articolo del Giordani apparso nel secondo fascicolo della *Biblioteca italiana* a proposito della Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese.

Al Giordani il quale avanzando la tesi meramente letteraria e storicamente speciosa che le divisioni nel nostro paese fossero tenute vive anzi che dal frazionamento politico « dal partecipare pochissimo, o nulla della comune lingua » — tesi, del resto non nuova, ma anch'essa settecentesca, per la quale si potrebbe ricordare il Bettinelli del *Risorgimento* —, aveva giudicato tutti i dialetti appena « sufficienti all'uso domestico, tutti inetti anzi nocivi alla civiltà e

(1) L'Introduzione che, com'è noto, fu scritta da Pietro Borsieri, si può leggere oltre che nell'edizione del Branca, nel volumetto *Dal « Conciliatore »*, Introduzione e commento di P. A. Menzio, Torino, U.T.E.T., 1927.

(2) In *Discussioni e polemiche sul Romanticismo* (1816-1826), a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943, I, si vedano in particolare le pp. 97-98, 99, 100.

all'onore della nazione », e considerava la poesia dialettale come uno scherzo di breve durata, toccò la risposta sferzante di Carlo Porta (1). Ma il Borsieri, buon conoscitore della letteratura vernacola, che dai tempi del Maggi aveva goduto d'una meritata fortuna, portava più avanti la questione difendendo il dialetto come mezzo necessario per accostarsi al popolo e rieducarlo. Rientrava questo principio in una polemica più vasta, che non era, in termini nuovi, l'eterna battaglia per gli antichi o i moderni, ma qualcosa di più significativo: la difesa d'una letteratura viva, con precise finalità educative, contro una letteratura di accademici.

« Tutti sappiamo per certo, — egli scriveva — che i dialetti non debbon venire a paragone dell'universal lingua d'Italia; e che sarebbe stoltezza scrivere in quelli un libro di lunga lena o destinato alla comune utilità. Ma dall'altro canto chi non sa che i nostri vernacoli sono per la più parte tanto corrotti e distanti dal vero idioma, che il popolo ineducato nulla o presso che nulla intende nei libri, e che appunto per diffondere più facilmente una certa coltura nel volgo, è opportuno consiglio il giovarsi di quel dialetto che si parla ed intende? » (2).

Oggi che si fa tanto discorrere di letteratura *engagée* difficilmente sapremmo trovare nella nostra storia letteraria esempi altrettanto convincenti di un impegno quale lo si vorrebbe ancora ai nostri giorni. Se è giusto dunque constatare, come fa il Ciampini, che per la stessa formazione del Vieusseux avvenuta più nei viaggi e nella osservazione diretta delle cose che nella lettura dei libri « la letteratura esula dalla sfera delle sue conoscenze » (p. 69), già meriterebbe un chiarimento l'affermazione che l'*Antologia* sia una rivista poco letteraria in confronto al *Conciliatore* trattando problemi che nella rivista milanese o non erano stati trattati o avevano tenuto poco posto (p. 119). Di fatti non solo conta la breve vita della rivista milanese e le difficoltà che incontrò, non solo importa che la cultura non letteraria ma scientifica e tecnica volta al progresso materiale e ispirata dalla idea liberale ebbe i suoi organi, oltre che negli *Annali di statistica*, nelle altre numerose riviste specializzate delle quali a Milano si fece promotore soprattutto il Lampato, ma resta molto significativo che nello stesso *Conciliatore* la polemica letteraria conservasse un'indubbia ispirazione politica, e ancora che a Milano persino il conservatorismo della *Biblioteca italiana* per trovar credito dovesse presentarsi come un conservatorismo illuminato di stampo settecentesco: non per nulla ancora nel '21 l'Acerbi poteva deprecare che per evitare gli spiriti rivoluzionari

(1) L'articolo del Giordani, nel secondo fascicolo della 1ª annata (1816) della *Biblioteca italiana*, si legge a p. 173 sgg. *I Dodes sonitt all'abaa Giavan*, nelle raccolte delle *Poesie* di Carlo Porta.

(2) Cfr. *Discussioni e polemiche*, cit., I, p. 105.

del *Conciliatore* si assecondasse l'idea dei reazionari i quali auspicavano un giornale in cui « si lodassero i frati, i Barnabiti, i Gesuiti e l'educazione civile in mano de' religiosi », e questo in una lettera allo Zaiotti, al quale certo noi non sappiamo guardare con simpatia, ma al quale dobbiamo riconoscere ingegno e cultura, e in politica la posizione di conservatore illuminato, « tanto più disposto — ha scritto il Fubini — ad accettare qualche ragione degli avversari, quanto meno li credeva pericolosi » (1).

La letteratura, rammenta ancora il Ciampini, fu soprattutto affidata nell'*Antologia* al Montani e al Tommaseo, formatosi il primo nell'ambiente romantico milanese, debitore il secondo di molte delle sue nuove e più vitali idee al soggiorno milanese; e per tramite loro entrarono nell'*Antologia* alcuni dei suoi elementi più vivaci. È ben noto il giudizio di Mario Pieri sul Montani: « Fatalmente giungeva a Firenze una di quelle teste avventate, sollecite di qualunque novità buona o cattiva, piene di vapori del romanticismo... il quale piantava disgraziatamente tra noi i fondamenti di quella falsa scuola, e guastava la mente ed il cuore della gioventù fiorentina, e faceva teatro delle sue stolte dottrine l'*Antologia* ». Lo stesso Vieusseux aveva poi guardato al *Conciliatore* e alla cultura lombarda come a suoi modelli; e se da un lato accettiamo l'asserzione che « in un certo senso l'*Antologia* fu antiromantica; nel senso cioè che fu contraria al romanticismo deteriore, alla malattia del secolo » (p. 198) — ma in questo senso furono antiromantici persino alcuni scrittori del *Conciliatore*, Ermes Visconti, per esempio, che per eccesso di moralismo disapprovò proprio la scelta del *Cacciatore feroce* nella *Lettera semiseria* (2), — riesce più duro ammettere che fu « antimunicipale, in certo senso, anche il non volere partecipare alla battaglia romantica », perché « sarebbe parso al Vieusseux di aumentare in tal modo le divisioni e i dissensi, là dove bisognava al contrario stringere e unire » (p. 216). Dopo le polemiche suscitate dal *Conciliatore* e dalla *Biblioteca italiana* non era infatti la questione letteraria di romanticismo e classicismo che meritava di essere discussa, almeno nei termini in cui s'era venuta fissando per merito di quelle polemiche in Italia; bisognava decidere piuttosto se si accettava o no l'impostazione data dai romantici lombardi ai problemi della cultura, e certamente aver chiamato a collaborare il Montani, poi dal '26 il Tommaseo, aver riconosciuto l'ingegno e il calore dell'allora giovanissimo Mazzini, e aver stampato, nonostante il giudizio negativo del Montani, l'articolo sulla *Letteratura europea* furono segni indubbi della scelta del Vieusseux.

---

(1) Cfr. M. Fubini, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1953, p. 29.

(2) La riserva di Ermes Visconti è nello scritto *Idee elementari sulla poesia romantica*. Si veda il passo al quale ci riferiamo in *Discussioni e polemiche*, cit., I, p. 451, e sulla questione cfr. M. Fubini, *Romanticismo italiano*, cit., p. 90.

Quelle grandi ventate vennero dunque alla cultura toscana tutte di fuori; quando poi si osservano i punti più moderni del programma del Vieusseux, s'ha da constatare che essi collimavano con quelli dei liberali lombardi, o per derivazione diretta, come fu nel caso degli asili infantili istituiti da Ferrante Aporti, o per un medesimo processo di affiatamento con la più progredita cultura europea, soprattutto francese ed inglese: già col Confalonieri e le scuole lancasteriane si agitò in Lombardia il problema di un'istruzione tecnica, e per le richieste dei giornalisti si arrivò all'istituzione delle scuole professionali e specializzate; il programma di una lega doganale fra gli stati italiani che trovò il suo modello nello Zollverein germanico era già stato proposto nel 1816 dai milanesi *Annali di commercio*; così pure la richiesta d'un unico sistema di pesi misure e monete per tutta la Penisola, il miglioramento del commercio librario e la tutela dei diritti d'autore furono problemi appassionanti per i liberali lombardi. Né con questo si vorrebbe spostare la questione in modo da presentare in ogni senso la cultura lombarda come anticipatrice della cultura toscana, ché gli scambi furono continui, dai primi anni della Restaurazione, nell'amicizia personale di Federico Confalonieri e Gino Capponi, fino alla vigilia del '48, quando la *Rivista europea* nel suo sapiente eclettismo e negli spiriti che l'animavano tenne a modello soprattutto l'*Antologia*; per non dire dell'interesse che i lombardi portavano all'Accademia dei Georgofili, al podere modello di Cosimo Ridolfi a Meleto, alle varie iniziative di Vieusseux. Tuttavia non solo per i precedenti illuministici e per i contatti più diretti con il Piemonte e i paesi dell'occidente europeo, ma anche per il sorgente industrialismo i liberali lombardi si trovarono ad affrontare il problema della classe operaia, dei suoi diritti e della sua organizzazione con idee che, nonostante il filantropismo paternalistico che le caratterizzava, furono ben più avanzate di quelle che potevano concepire il Vieusseux e i suoi amici, impressionati dal pauperismo della classe operaia ma atterriti dallo spettro del comunismo.

Per tornare dunque alla prima nostra considerazione, lo sviluppo storicamente necessario della cultura toscana in senso moderato e paternalistico fu tale che, fuori dai contingenti fenomeni di una sapiente organizzazione, il cui merito spettò soprattutto al Vieusseux, quella cultura non poteva assumere la funzione di guida della nuova cultura nazionale. Se restiamo fermi alla considerazione della cultura lombarda, che ci sembra più giusto porre accanto a quella toscana non solo per gli esempi vitali che le seppe suggerire ma perché politicamente ispirata al medesimo ideale di liberalismo moderato, avverso alle rivoluzioni e convinto che le riforme economiche e sociali avrebbero portato con sé le trasformazioni politiche, basterebbe pensare allo scrittore politico più profondamente radicato nella tradizione lombarda, al più geniale scolaro di G. D. Romagnosi: Carlo Cattaneo. E non insistiamo sulla forte suggestione

artistica che emana da tante sue pagine, sul valore che per lui ebbe il concetto foscoliano e romantico della letteratura. Chiediamoci se egli, assertore più degli stessi collaboratori dell'*Antologia* della ricerca positiva e dell'utile sociale, avrebbe mai potuto sottoscrivere questa affermazione del Vieusseux: « Le questioni di forma politica, non sono nulla, le sociali son tutto » (1). Riflettiamo soprattutto sulla sua condotta nel '48, che sta a dimostrare la maturità del liberalismo lombardo, il quale fu capace di esprimere da sé una delle più coraggiose concezioni democratiche del Risorgimento (2).

Non si vorrebbe per questo arrivare a riproporre una distinzione di stampo desanctisiano tra scuola liberale e scuola democratica, nonostante la parte vitale che quella distinzione conserva per lo storico della letteratura; non si vorrebbe non solo perché nell'esame del De Sanctis il Cattaneo non trova luogo, ma anche perché non si tratta propriamente della contrapposizione di concezione liberale e concezione democratica che nella stessa Toscana aprirebbe una discussione non facile — e certo vantaggiosa per i liberali — sulle due correnti. Per lo storico della letteratura il problema è un altro: tener conto delle correnti che si svolsero nelle singole regioni italiane non per isolarle e contrapporre le une alle altre, ma per cogliere con sempre migliore chiarezza i vari filoni della cultura ottocentesca e vedere dentro la molteplicità degli interessi la sostanziale unità d'intenti. In questo modo ci sembra che una proficua concordia si stabilisca con gli storici politici, volti da tempo a distruggere la concezione del Risorgimento come miracolo e a riconoscere nella dialettica dei diversi progammi il medesimo affiatamento con la vita europea. Il che porta a ribadire la continuità tra cultura settecentesca e ottocentesca, e a riconoscere che dove più viva fu la cultura illuministica più avanti pure fu portata l'esperienza romantica. Il discorso sulla cultura lombarda potrebbe essere svolto, con altri documenti e con altri criteri, per la cultura napoletana, per arrivare fino al De Sanctis e all'originale sintesi che in lui si operò

---

(1) Lettera al Ricasoli del 27 aprile 1840, in CIAMPINI, p. 138.

(2) Il Greenfield a proposito del passaggio dei liberali lombardi dalle necessarie cautele imposte dal timore del governo austriaco al tono degli scritti usciti dalle loro penne alla vigilia del '48 e durante la rivoluzione scrive con arguzia: « Cesare Correnti, stando forse allo stesso tavolo sul quale aveva scritto degli articoli temperati di economia e di filosofia per gli *Annali* e per la *Rivista europea*, redasse nel 1847 il suo schiacciante atto di accusa contro il governo austriaco in Lombardia, nel quale egli dichiarava ' che in ogni circostanza il governo austriaco è il nostro nemico per natura, il nostro nemico per elezione, il nostro nemico per necessità ' ». Si veda K. R. GREENFIELD, *Economia e liberalismo nel Risorgimento: Il movimento nazionale in Lombardia dal 1814 al 1848*, Traduzione dall'inglese con aggiunte e correzioni dell'Autore, Bari, Laterza, 1940, p. 454. Questo ottimo libro è di capitale importanza anche per lo storico della letteratura, soprattutto per il vigoroso quadro del giornalismo lombardo nel primo Ottocento e per il penetrante esame dei nessi tra politica liberale e letteratura.

della tradizione vichiana e illuministica meridionale con la filosofia hegeliana, così originale ed aperta che al di là di Hegel De Sanctis seppe trovare in estetica il suo concetto di forma, in letteratura rendersi conto genialmente della poetica verista, in politica, lui uomo di destra e antimazziniano, capire e porre come pochi altri le istanze democratiche. E discorrere del De Sanctis sarebbe discorrere di un'esperienza che non si concluse con lui ma, continuata e ravvivata nel crocianesimo, ebbe veramente funzione direttiva nella cultura nazionale. Ché se invece ci interessasse la storia di esperienze individuali, bruciate, per così dire, al fuoco di una passione violenta, esperienze perciò sostanzialmente chiuse in sé stesse e incomunicabili, gli esempi sarebbero altrove e, meglio convincenti, fuori dalla pura storia letteraria: in un Pisacane, che dalla avventura tutta romantica dell'amore passione ebbe il primo impulso a evadere da un mondo di convenzioni e falsità; lucidissimo teorico, seppe giudicare gli errori militari della campagna del '48-'49 senza per questo deflettere dalla sua fede di patriota; mazziniano convinto, attraverso Cattaneo arrivò a coraggiose contaminazioni col marxismo, e seppe spendere la sua vita da eroe. Ma nemmeno di Pisacane facciamo il nome a caso, o pensando alle sempre più insistenti professioni di antimazzinianesimo e all'avversione sempre più forte del Vieusseux a socialismo e comunismo. A lui ci fa pensare una lettera dell'8 luglio 1857 del ginevrino al Tommaseo: « Quei casi di Livorno, di Ponza e di Genova, sono brutti sintomi. Pare impossibile, eppure è così, che il Mazzini trovi sempre dei malvagi o dei gonzi pronti ad ogni reazione, e a farsi fucilare. Si direbbe siano pagati dall'Austria, dal Borbone e dall'Antonelli per impedire ogni miglioramento nelle sorti della povera Italia... ». È il Ciampini che riferisce questa lettera, e aggiunge che « basta leggere ciò che fra il '55 e il '59 il Tommaseo scriveva da Torino a Gino Capponi, per capire fino a qual punto anche un alto intelletto può essere condotto dalla miopia dello spirito, aggravata dalla fisica cecità ». Diremmo che quella miopia era conseguenza delle premesse dalle quali gli uomini della cultura toscana erano partiti. Comunque il Ciampini mette in rilievo anche questo da storico penetrante e obbiettivo. E se dal suo libro abbiamo ricevuto la sollecitazione a questo ragionamento, che potrebbe forse apparire non del tutto legato all'argomento trattato dall'A., la ragione è da cercarsi nel libro stesso, il quale non è solo un libro esemplare per la ricchezza e la novità degli inediti, ma il libro di uno storico, cioè di uno che nel momento stesso di risolvere problemi, altri ne apre e propone (1). ETTORE BONORA.

---

(1) Su di un episodio della vita dell'*Antologia* si veda l'art., ora apparso, del CIAMPINI, *Fermezza del Vieusseux e malumori del Tommaseo* (*Nuova Antologia*, vol. 462°, pp. 373-8), con un'importante lettera scritta dal V. al T. per una impennata « confessionale » del Dalmata.

CRONACA

* Il 10 maggio u. s. è stato celebrato con una simpatica cerimonia il centenario della Unione tipografico-editrice Torinese. Nell'occasione l'Utet ha pubblicato un grosso volume intitolato *Un secolo di vita*, con cenni storici sull'attività svolta in questo periodo e col catalogo cronologico e sistematico di tutte le sue edizioni. Una rapida scorsa alle 700 e più pagine del volume mostra quale spinta l'Utet abbia dato e quale contributo recato alla cultura della Nazione, ed è nota la parte che in tale contributo è toccata alla letteratura italiana, dagli *Esempi e giudizi* di Cesare Cantù (1858) alla *Storia della letteratura italiana* in tre volumi di Giovanni Zonta (1928-1932), dalle prime edizioni di singoli classici (Ariosto e Tasso 1858, Alfieri 1859) alle due grandi collane dirette la prima da Gustavo Balsamo Crivelli, la seconda, non ancora compiuta, da Ferdinando Neri e Mario Fubini. Sono affluite all'Utet, per il centenario, numerose attestazioni di riconoscimento e riconoscenza, e il *Giornale storico* vi si associa con sincera, viva cordialità. G. V.

* Sotto gli auspici della Fédération Internationale des Associations d'Études Romanes e della Société de Linguistique Romane avrà luogo a Firenze nella settimana dopo Pasqua, dal 3 all'8 aprile 1956, l'VIII Congresso internazionale di studi romanzi, la cui organizzazione è stata affidata alla Associazione italiana di Flologia romanza.

Il tema generale del Congresso sarà « La formazione delle Lingue letterarie ». Nelle sedute antimeridiane saranno discusse quattro relazioni presentate da relatori espressamente invitati dal Comitato organizzatore; nelle sedute pomeridiane si terranno libere comunicazioni su argomenti particolari relativi al tema generale del Congresso.

Al Comitato organizzatore preme molto conoscere anticipatamente il numero approssimativo dei congressisti. Coloro che intendano, sia pure in linea di massima, partecipare al Congresso, sono pertanto vivamente pregati d'inviare al più presto la propria adesione (Congresso internazionale di Studi Romanzi, Università degli Studi, piazza S. Marco, Firenze).

LUIGI PICCIONI

A Torino, la sua città di elezione, si è spento il 6 aprile scorso Luigi Piccioni. Era nato a Brescia nel 1870: compiuti gli studi universitari a Firenze, laureandosi nel 1893, entrò nell'insegnamento secondario nel 1896, e professore prima in varie sedi e più durevolmente a Torino e preside poi sino al 1940, anno del suo collocamento a riposo, esercitò con grande dignità e severa preparazione il suo ufficio di educatore. Presso l'Università di Torino nel 1905 conseguì l'abilitazione alla libera docenza in letteratura italiana, e dal 1918 al 1927 fece parte della redazione di questo *Giornale*; dal 1940 era socio corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Torino. I suoi lavori ebbero carattere prevalentemente storico-erudito: e benché molte fossero le sue letture, egli preferì scegliersi un campo circoscritto di studio, di rado lasciandolo per altre ricerche. Se infatti si ricordano di lui contributi vari danteschi e petrarcheschi, la monografia sull'umanista cesenate Francesco Uberti (1903), e buoni testi scolastici (basti citare l'antologia *Da Prudenzio a Dante* [1916]), e queste e altre sue pagine (raccolte nel vol. *Appunti e saggi di storia letteraria* [1913]) si consulteranno sempre con profitto, egli resta per noi lo studioso della storia del giornalismo e della vita e delle opere del Baretti, due temi (ma è possibile distinguerli?), che lo attrassero fin dalla giovinezza e che non cessò di coltivare sino agli ultimi suoi anni. È del 1894 il libro sul *Giornalismo letterario in Italia*, del 1897 lo studio sul giornalismo bergamasco nell'età del Risorgimento (1797-1861), del 1921 la guida bibliografica *Il giornalismo*; del 1949 il volume antologico *Giornalismo letterario del Settecento* nella nuova collana dei Classici dell'Utet: completano questi lavori articoli su singole questioni e figure, raccolti nel vol. *Fra poeti e giornalisti* (1925), e l'accuratissima « rassegna storica del giornalismo italiano » a cui egli attese dal 1913 al 1929 su vari periodici. Ci è offerta in queste sue pubblicazioni, raccolto e vagliato con pazienza e intelligenza, un ricco materiale bibliografico, sussidio indispensabile a chi intraprenda uno studio quale si sia di storia del giornalismo italiano nei secoli XVIII e XIX, anche se diversi da quelli del Piccioni saranno i suoi interessi politici e culturali.

Ma il miglior risultato di queste ricerche fu per il Piccioni, e per i cultori di letteratura italiana, la scoperta dell'altro suo tema di studio, il « giornalista », e « giornalista principe »!, Baretti: ché al Baretti, per questo incontro felice fra l'estroso scrittore e lo studioso cauto e metodico, il Piccioni diede il meglio del suo ingegno. Risalgono al 1899 gli *Studi e ricerche intorno a G. Baretti*: è del 1907 la antologia scolastica di scritti barettiani, che suscitò vivaci discus-

sioni sul Baretti critico: ma su questi e altri contributi suoi emerge lo studio, pubblicato nel supplemento 13-14 di questo *Giornale*, su *G. Baretti prima della Frusta*, che per la ricerca ampia e di prima mano, per i risultati a cui giunge, per il ritratto che ne esce dell'uomo e dello scrittore, rimane nella storia della critica barettiana fondamentale. Un rammarico soltanto ci lascia: che il Piccioni non ne abbia dato la prosecuzione con uno studio sul Baretti della *Frusta* e del secondo soggiorno in Inghilterra. Ma per il Piccioni il Baretti « prima della *Frusta* » era già tutto il Baretti: forse a sufficienza chiare gli parvero le vicende posteriori della sua vita, e troppo scarso era in lui l'interesse per la storia delle idee e la storia politica in senso lato, che avrebbe potuto suggerirgli ulteriori ricerche sull'uomo, sul critico, sulla sua età. A ravvivarne la fama e ad agevolarne lo studio egli attese invece alla riedizione delle sue opere, pubblicando per i laterziani *Scrittori d'Italia* le *Prefazioni e polemiche* (1911), *La scelta delle lettere familiari* (1912), *La Frusta letteraria* (1932), e, molto importante, l'*Epistolario* (1936), e, nel 1941 presso la *Società subalpina* di Torino, le *Lettere familiari a' suoi tre fratelli*, e discusse, nelle *Note bibliografiche* di quei volumi e in altri suoi scritti, come la conferenza sul Baretti (pubblicata fra le *Celebrazioni piemontesi* del 1935) e nelle ampie rassegne barettiane di questo *Giornale*, le interpretazioni del suo autore che gli parevano troppo fortemente limitative, con una fedeltà degna di rispetto e con argomenti meritevoli sempre di considerazione. Attese pure a rielaborare e completare la bibliografia barettiana (già stampata in appendice allo studio sul *Baretti prima della Frusta*), pubblicando un'utilissima *Bibliografia analitica di Giuseppe Baretti* (Torino, 1942). Pensava di darne una nuova edizione: ed anche aveva sempre in animo di compiere il suo lavoro di editore del Baretti con un'edizione degna del libro sugli *Italiani* e della redazione inglese delle *Lettere ai tre fratelli*: per questi tre libri egli ha lasciato appunti e note, o forse anche il testo già preparato, di cui altri potrà curare la stampa. Sarà questo il migliore omaggio allo studioso scomparso, che per l'opera sua di maestro e di lavoratore probo e coscienzioso era circondato da unanime stima e ha lasciato dietro di sé vivo rimpianto.

MARIO FUBINI.

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1955) (26479)

GENESI DI UN CONCETTO STORIOGRAFICO: « DOLCE STIL NOVO »

Scopo di questa ricerca non è di riprendere con nuovi argomenti le discussioni intorno ai limiti e ai caratteri del « dolce stil novo », e neppure di ricostruire la storia di queste discussioni, iniziatesi, com'è noto, verso la fine del secolo scorso; quanto invece di studiarne, per così dire, la « preistoria », di seguire, cioè, la maturazione, nella coscienza critica, del concetto stesso di « dolce stil novo » come gruppo, scuola di poeti uniti fra loro da alcuni elementi comuni di sentimento e di cultura. Una tale indagine può offrire, a mio parere, qualche motivo di interesse non solo perché si occupa di una sezione, ancora poco esplorata (1), della storia della critica e del gusto, ma anche, più particolarmente, perché rivela la insospettata lentezza e complessità della genesi di una nozione che si è abituati in genere a ritenere antica quanto i fatti a cui si riferisce.

In questa persuasione entra in realtà un elemento di vero, la presenza cioè di alcuni ben noti testi danteschi che alludono in modo indiscutibile ad un gruppo determinato di poeti lirici, maestri ed amici di Dante stesso. La testimonianza cronologicamente più antica è quella contenuta nel sonetto *Guido, i' vorrei*, dove il Cavalcanti, Lapo Gianni e l'Alighieri vengono associati quali amici

---

(1) Qualche rapidissima considerazione, e non del tutto esatta, sulle idee di Dante e sulle prime raccolte manoscritte di rime stilnovistiche, si può trovare nelle *Annotazioni critiche* di T. Casini a *Le antiche rime volgari secondo la lez. del cod. Vat. 3793*, Bologna, Romagnoli, 1883, vol. V, pp. 309-311. Alcuni cenni intorno agli studiosi romantici si possono leggere nelle pagine iniziali della storia della critica dello « stil novo » tracciata da C. Cordié nel vol. *Dolce Stil Novo*, Milano, Bianchi-Giovini, 1942.

protagonisti di un aristocratico sogno di evasione (1); testimonianza certo suggestiva, ma a cui non si può naturalmente attribuire il valore di una meditata dichiarazione critica. Ben altra importanza in questo senso hanno invece alcuni luoghi del *De vulgari eloquentia*, in cui Dante riflette ormai con distacco di teorico l'esperienza poetica sua e dei suoi amici; e, fondamentale fra tutti, il passo famoso dove vengono isolati fra i toscani, ottusi nel loro turpiloquio, i quattro poeti che soli hanno conosciuto l'eccellenza del volgare illustre: « Sed quamquam fere omnes Tusci in suo turpiloquio sint obtusi, nonnullos vulgaris excellentiam cognovisse sentimus, scilicet Guidonem, Lapum et unum alium, Florentinos, et Cynum Pistoriensem, quem nunc indigne postponimus, nón indigne coacti » (I, XIII, 3); al quale si debbono aggiungere le indicazioni di Cino e Dante come coloro che « dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt » (I, X, 4) e che hanno mostrato l'ultima perfezione del volgare (« tam egregium, tam extricatum, tam perfectum et tam urbanum », I, XVII, 3): indicazioni che non comportano naturalmente l'esclusione, questa volta, di Guido e di Lapo, ma solo il proposito di ricordare i due scrittori ancora operanti (Guido era morto, Lapo ormai dedito all'attività notarile) dell'antico gruppo (2). La distinzione di una precisa società letteraria è senza dubbio in questi luoghi evidente e consapevole: ma in qual senso propriamente deve essere intesa? È chiaro che tale distinzione nasce nella mente di Dante in relazione con

(1) Cfr. l'interpretazione di G. CONTINI nel commento delle *Rime* dantesche, Torino, Einaudi, 1946², p. 52. Come egli ricorda, Dante, il Cavalcanti e Lapo compaiono insieme anche nei sonetti di Guido *Se vedi Amore* e *Dante, un sospiro*, nonché nel dubbio sonetto dantesco *Amore e monna Lagia*.

(2) Cfr. l'introduzione di A. MARIGO alla sua ed. del *De vulgari eloquentia*, Firenze, Le Monnier, 1938, p. CXVI, da cui tolgo anche i passi cit. nel testo. Sul giudizio di Dante su Cino cfr. V. PERNICONE, *Cino e lo « stil novo » di Dante*, nel vol. compl. « Cino da Pistoia nel VI centenario della morte », Pistoia, Pacinotti, 1937, pp. 82-83.

quella poetica del volgare illustre che assorbe tutta la sua attenzione mentre egli scrive il trattato latino; e che quindi essa assume un significato non di classificazione storica ma di affermazione polemica ed esemplificazione appunto di una poetica e, più esattamente, di un ideale stilistico. Né mi sembra che l'atteggiamento di Dante muti sostanzialmente nel colloquio con il Guinicelli del canto XXVI del *Purgatorio*. Qui infatti non solo è riaffermata, sia pure con tono meno aspro (ormai, nell'ambito della *Commedia*, la questione del volgare illustre ha perduto per il poeta la sua attualità), l'opposizione fra Guittone e la schiera formata da Dante stesso e dai suoi « miglior che mai Rime d'amore usar dolci e leggiadre », e che non può non identificarsi con quella indicata nel *De vulgari eloquentia*; ma tale opposizione si mantiene ancora sul piano retorico-stilistico. Ché se ora, novità certo importante, viene esplicitamente assunto come caposcuola il Guinicelli (il quale invece nel trattato latino rimaneva in una posizione, per così dire, parallela ai poeti fiorentini), non si può trascurare che il bolognese stesso accetta proprio su quel piano l'elogio di Dante, quando, nella sua risposta, addita in Arnaldo un « miglior *fabbro* del parlar materno » (1). Rimane il testo più tormentato e più oscuro, il colloquio con Bonagiunta del canto XXIV del *Purgatorio*. Passare in rassegna le molteplici e contrastanti interpretazioni di questi versi equivarrebbe, in pratica, a tracciare quella storia del « problema » dello « stil novo » che non è oggetto della nostra ricerca. Non mi sembra tuttavia che si possa ragionevolmente porre in dubbio — qualunque significato possa attribuirsi alla terzina « I' mi son un... » — che anche qui venga riaffermata la separazione fra un gruppo di

(1) Altrove, nel son. *Amore e 'l cor gentil* della *Vita Nuova* e nel *Conv.* IV, xx, 8, Dante ricorda il Guinicelli a proposito della teoria dell'amore gentile: mancano tuttavia in quei passi indizi precisi che inducano a ritenere che proprio per quella teoria egli vedesse nel bolognese l'iniziatore di una nuova maniera poetica.

poeti (« le *vostre* penne »), al quale Dante stesso ha appartenuto, e a cui si allude per la prima volta con la frase « dolce stil novo », e un altro gruppo, designato ora non solo con i nomi di due toscani, Guittone e Bonagiunta, ma anche del siciliano Notaro: inclusione questa assai notevole, poiché rivela come nella mente di Dante l'opposizione polemica, già limitata ai guittoniani, si sia allargata fino a comprendere anche i siciliani, ma che di per sé non può significare, come qualcuno ha pensato (1), l'abbandono del criterio di distinzione retorico-stilistica, a cui alludono invece certamente termini come *penne* e *dittatore*.

***

Appunto perché nata in seno ad una ben determinata esperienza poetica, non c'è da meravigliarsi se la distinzione dantesca, nella nuova atmosfera di gusto e di interessi letterari creata dall'apparizione del Petrarca, tenda ad attenuarsi o addirittura a scomparire. Indubbie tracce della classificazione dell'Alighieri serbano nell'ordinamento delle rime i più importanti canzonieri del sec. XIV come il Vat. Barb. lat. 3953, l'Escorialense e.III.23, e soprattutto il Chigiano L.VIII.305, che raggruppa insieme all'inizio di ognuna delle due parti della sua prima sezione il Guinicelli, il Cavalcanti, Cino e Dante (2). Il Petrarca stesso, com'è noto, riporta al termine delle tre stanze centrali della canzone *Lasso me* i capoversi di tre canzoni

(1) Cfr. A. Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, Livorno, 1882, p. 3.

(2) Com'è noto, il Vat. Barb. lat. 3953 (pubblicato da G. Lega, Bologna, 1905) fu scritto tra il 1325 e il 1335 per il rimatore trevigiano Niccolò de' Rossi; l'Escorialense e.III.23 (su cui cfr. ora D. De Robertis, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione « veneziana » delle rime dello Stil Novo*, 1954, Supplemento n. **27** di questo *Giornale*) risale alla prima metà del sec. XIV; il Chigiano L.VIII.305 (pubblicato da E. Molteni ed E. Monaci, Bologna, 1887) alla seconda metà dello stesso secolo.

rispettivamente del Cavalcanti, di Dante e di Cino, che vengono così ad inserirsi fra Arnaldo Daniello e l'autore, citati nella prima e nell'ultima strofa. Ma già in un altro passo famoso dell'aretino, nei vv. 31-38 del cap. IV del *Trionfo d'Amore*, la prospettiva appare notevolmente mutata rispetto a quella dantesca:

> ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia
> ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
> che di non esser primo par ch'ira aggia;
> ecco i duo Guidi, che già fûr in prezzo,
> Onesto bolognese, e i ciciliani,
> che già fûr primi, e quivi eran da sezzo;

dove, seguendo chiaramente un ordine decrescente di merito, il Petrarca assegna i due primi posti a Dante e a Cino, ma poi, in contrasto forse intenzionale con la valutazione dantesca, nomina Guittone (1) prima dei « duo Guidi », designati con un inciso (« che gia fûr in prezzo ») assai severo, e quasi mescolati nell'ultima terzina con Onesto e con i Siciliani.

Si potrebbe pensare invece di cogliere se non proprio una conferma delle idee dantesche almeno qualche indizio interessante, nelle pagine dei commentatori e biografi dell'Alighieri, da Pietro al Lana all'Ottimo a Benvenuto al Buti, dal Villani al Boccaccio (2) al Bruni al Filelfo; ma tutti costoro quanto si interessano della *Commedia* altrettanto sembrano trascurare la tradizione letteraria in cui si è formata la giovinezza del poeta e le sue stesse

---

(1) Soltanto Guittone, Cino e Dante (e Franceschino degli Albizzi) sono i poeti che il Petrarca (*Rime*, CCLXXVII) incarica il morto amico Sennuccio di salutargli nella « terza spera ».

(2) Ricordo per curiosità che Dante, il Cavalcanti e Cino sono nominati insieme dal Boccaccio nell'introduzione alla giornata IV del *Decameron*, come esempi di innamorati in età anziana. Nella storia della critica cavalcantiana ha poi molta importanza il ritratto tracciato nella celebre novella nona della giornata VI, sia per l'elogio di Guido come « loico » e « filosofo naturale », sia per le allusioni al suo « epicureismo ».

dichiarazioni in proposito. Anche un esame delle chiose ai canti XXIV e XXVI del *Purgatorio* se offre qualche notevole suggerimento per l'interpretazione della terzina « I' mi son un... » (1), mostra però un comune disinteresse per l'opposizione fra Siciliani-Guittoniani e Stilnovisti. Fa eccezione qualche considerazione dell'Anonimo a proposito del colloquio fra Dante e il Guinicelli: questi viene definito « quelli che inovò il modo et lo stilo del dire in rima, e recollo al modo d'oggi; che prima di lui si parlava con più grosso stilo e più materiale »; e poco dopo si afferma che « durò tanto la fama antica [di Guittone] che, benché poi ne fossono di quelli che dicessono meglio di lui, come fu Notaro Jacopo da Lentino, ser Bonagiunta da Lucca, messer Guido Guinizelli da Bologna, pur la fama di Guittone tenea il campo, infino a tanto che 'l vero fu conosciuto di quelli che dissono meglio di lui. Poi questa verità fu confermata per Guido Cavalcanti, per messer Cino da Pistoia e per Dante Alleghieri e per molti altri valenti uomini et buoni retorici e morali » (2): dove è soprattutto da notare, oltre la qualifica di innovatore in senso stilistico attribuita al Guinicelli, la esplicita citazione degli ultimi tre poeti, che chiarisce la generica allusione dantesca a « più persone ».

L'inizio tuttavia di una precisa valutazione dello stilnovismo come fenomeno letterario dotato di propri caratteri, si coglie soltanto, e non a caso, nell'ambito della cultura fiorentina dell'ultimo Quattrocento, aperta alle più inquiete e raffinate esperienze artistiche e speculative, e dove, in particolare, mentre il Ficino indica nel Cavalcanti uno degli *auctores* della sua teoria dell'amore, Lorenzo, seguito da altri poeti del suo cerchio, comincia verso il 1476-77 a contaminare il suo petrarchismo giovanile di

(1) Per es. la chiosa del Della Lana (nel proemio del canto XXIV del *Purgatorio*), ripresa da R. M. Ruggieri, *Dante e il dolce stil novo*, in *Giornale dantesco*, 1926, pp. 185-186.

(2) Cfr. l'ed. a cura di P. Fanfani, Bologna, 1868, vol. II, pp. 427 e 429.

evidenti e consapevoli reminiscenze stilnovistiche (1). È appunto per ispirazione di Lorenzo che verso tale data viene messa insieme quella *Raccolta aragonese*, la quale non solo concede agli stilnovisti larghissimo spazio, ma anche li raggruppa insieme con maggiore organicità forse dello stesso Chigiano L.VIII.305, da cui per questa parte deriva (2): fatti tanto più significativi se si pensa che il raccoglitore opera e trasceglie a distanza di un secolo, in un materiale cioè assai più ampio e vario. Che questa larga scelta e questo raggruppamento corrispondano ad un gusto e ad un criterio ben consapevoli, è dimostrato chiaramente, del resto, dalla epistola dedicatoria della *Raccolta*, scritta, come pare certo, dal Poliziano, ma (è lecito pensarlo) con la collaborazione o l'approvazione di Lorenzo stesso:

> Il primo adunque, che dei nostri a ritrarre la vaga immagine del novello stile pose la mano, fu l'aretino Guittone, ed in quella medesima età il famoso bolognese Guido Guinizelli, l'uno e l'altro di filosofia ornatissimi, gravi e sentenziosi; ma quel primo alquanto ruvido e severo, né d'alcuno lume di eloquenzia acceso; l'altro tanto di lui più lucido, più suave e più ornato, che non dubita il nostro onorato Dante, padre appellarlo suo e degli altri suoi
>
> miglior, che mai
> rime d'amore usâr dolci e leggiadre.
>
> Costui certamente fu il primo, da cui la bella forma del nostro idioma fu dolcemente colorita, quale appena da quel rozzo aretino

(1) Cfr. il mio studio *Lorenzo lirico* nel vol. *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 23-45, ed anche la mia introduzione agli *Scritti scelti* di L. DE' MEDICI, Torino, Utet, 1955.

(2) Cfr. M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 313-320, e in genere il capitolo relativo appunto alla *Raccolta Aragonese*. Un criterio di ordinamento consapevole sembra meno facilmente rintracciabile nei principali canzonieri quattrocenteschi contenenti rime stilnovistiche, come il Magl. VII, 1060, il Magl. VII, 1208, il Veronese 445 (su cui cfr. T. CASINI, *Sopra alcuni manoscritti di rime antiche del sec. XIII*, in questo *Giornale*, **4**, 1885, pp. 116-128), il Veronese 820 ((su cui cfr. U. MARCHESINI, in *Zeitschrift für rom. Phil.*, X, 1886, pp. 554-566) e il Trivulziano 1058 (su cui cfr. l'introduzione di M. BARBI all'ed. della *Vita Nuova*, Firenze, 1932, pp. XLVII-L).

era stata adombrata. Riluce dietro a costoro il delicato Guido Cavalcanti fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo. Costui per certo, come del corpo fu bello e leggiadro, come di sangue gentilissimo, così ne' suoi scritti non so che più che gli altri bello, gentile e peregrino rassembra, e nelle invenzioni acutissimo, magnifico, ammirabile, gravissimo nelle sentenzie, copioso e rilevato nell'ordine, composto, saggio e avveduto, le quali tutte sue beate virtù d'un vago, dolce e peregrino stile, come di preziosa veste, sono adorne. Il quale, se in più spazioso campo si fusse esercitato, averebbe sanza dubbio i primi onori occupati; ma sopra tutte l'altre sue opere è mirabilissima una canzona, nella quale sottilmente questo grazioso poeta d'amore ogni qualità, virtù e accidente descrisse, onde nella sua età di tanto pregio fu giudicata, che da tre suoi contemporanei, prestantissimi filosofi, fra li quali era il romano Egidio, fu dottissimamente commentata. Né si deve il lucchese Bonagiunta e il notaro da Lentino con silenzio trapassare: l'uno e l'altro grave e sentenzioso, ma in modo d'ogni fiore di leggiadria spogliati, che contenti doverebbono stare se fra questa bella masnada di sì onorati uomini li riceviamo. E costoro e Piero delle Vigne nella età di Guittone furono celebrati, il quale ancora esso, non senza gravità e dottrina, alcune, avvenga che piccole, opere compose... Risplendono dopo costoro quelli dui mirabili soli, che questa lingua hanno illuminata: Dante, e non molto drieto ad esso Francesco Petrarca, delle laude de' quali, sì come di Cartagine dice Sallustio, meglio giudico essere tacere che poco dirne.

Il bolognese Onesto e li siciliani, che già i primi furono, come di questi dui sono più antichi, così della loro lima più averebbono bisogno, avvenga che né ingegno né volontà ad alcuno di loro si vede essere mancato. Assai bene alla sua nominanza risponde Cino da Pistoia, tutto delicato e veramente amoroso, il quale primo, al mio parere, cominciò l'antico rozzore in tutto a schifare, dal quale né il divino Dante, per altro mirabilissimo, s'è potuto da ogni parte schermire. Segue costoro di poi più lunga gregge di novelli scrittori, i quali tutti di lungo intervallo si sono da quella bella coppia allontanati (1).

Anche in questa pagina si avverte senza dubbio la presenza di una poetica, in cui l'eco dell'ammirazione ficiniana per le dottrine specie del Cavalcanti (al quale è

(1) Cito dall'ed. delle *Opere* di L. de Medici a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1929, pp. 6-7. Per l'attribuzione dell'epistola al Poliziano mi limito a citare M. Santoro, *Poliziano o il Magnifico?*, in *Giornale italiano di filologia*, I, 1948, pp. 139-49, e il mio studio *Il Poliziano critico*, in *La rassegna della lett. it.*, 1954, pp. 375-376.

dedicato, non a caso, un paragrafo relativamente ampio e particolareggiato) (1) si mescola a quel gusto della « delicatezza », della aristocratica e vivace raffinatezza sentimentale e stilistica, che è proprio del Poliziano e che non è estraneo a Lorenzo (2); ma direi che proprio muovendo da questa sottile poetica il poeta-critico riesca a disegnare una linea di svolgimento che, se non può chiamarsi storica, appare certo meno polemica e più elasticamente articolata di quelle delineate da Dante e dal Petrarca. Nello sfondo rimangono ormai i Siciliani, Bonagiunta e il bolognese Onesto, biasimati per l'assenza di « leggiadria » e di « lima », ma con qualche riconoscimento di « gravità » e « dottrina ». Il « novello stile » (l'espressione è però ripresa in un senso assai ampio, ad indicare non una « scuola » circoscritta, ma una letteratura tuttora in sviluppo) è fatto invece iniziare da Guittone e dal Guinicelli insieme: ma se notevole è la modificazione (dovuta anche forse alla suggestione del Petrarca o a carità patria di toscano) del giudizio dantesco su Guittone, è al bolognese che viene dato il maggior rilievo, dal punto di vista stilistico che interessa soprattutto l'autore, in quanto « primo, da cui la bella forma del nostro idioma fu dolcemente colorita ». E quali suoi continuatori, anche se non materialmente accostati in un gruppo, si profilano successivamente il Cavalcanti, Dante e Cino, a cui viene qui per la prima volta attribuito il merito (accentuato

---

(1) Cfr. pure i giudizi di LORENZO nel *Comento*, in *Scritti scelti* cit., pp. 305 e 309-310. Anche il LANDINO nella *Apologia di Dante e di Firenze*, premessa alla sua esposizione della *Commedia* (Venezia, 1529), fa del Cavalcanti un caldo elogio (esemplato in parte su quello di F. VILLANI, *Vite d'uomini illustri fiorentini* colle annotazioni di G. M. Mazzuchelli, Firenze, Magheri, 1826², pp. 60-61, scritto verso la fine del sec. XIV), il quale viene ripetuto nel commento del canto X dell'*Inferno*, ma con la riserva che, « perché datosi tutto alla Filosofia, non curò molto di leggere i Poeti latini, né di investigare loro arte e ornamenti, mancò di quello stile e leggiadria, che è proprio del poeta ».

(2) Cfr. il mio art. *Il Poliziano critico* cit., p. 376.

poi, come si vedrà, nel Rinascimento e nel Settecento) di aver cominciato a schifare in tutto « l'antico rozzore ».

Rispetto allo specifico gusto per la poesia stilnovistica e alla articolata prospettiva, che appaiono in questa pagina, non si può dire che il Cinquecento porti un sostanziale progresso. Anzi, se proprio ora si intensifica — in relazione con le discussioni intorno alla questione della lingua e con il trionfo del volgare e in particolare del petrarchismo — l'attenzione verso la lirica primitiva non solo italiana ma anche provenzale (1): si assiste per contro ad un certo affievolirsi dell'interesse per la poesia propriamente stilnovistica: fenomeno questo solo apparentemente strano e invece facilmente comprensibile a chi pensi che proprio il culto esclusivo del Petrarca, inteso come modello di « concinnitas » spirituale e stilistica, non poteva certo autorizzare una valutazione dei suoi immediati predecessori — difficilmente riconducibili, salvo Cino, a tale « concinnitas » —, che oltrepassasse quella generica, concessa a tutti gli altri lirici primitivi, di volenterosi, ma insomma più o meno rozzi e superati « precursori ». Tipica in questo senso la pagina in cui il Bembo, all'inizio del II libro delle *Prose*, traccia un rapido quadro della letteratura volgare del '200 e del '300:

> È ora... e a questi ultimi secoli successa alla latina lingua la volgare; et è successa così felicemente, che già in essa non pur molti, ma ancora eccellenti scrittori si leggono, e nel verso e nella prosa. Perciò ché da quel secolo, che sopra Dante infino ad esso fu, cominciando, molti rimatori incontanente sursero, non solamente della vostra città e di tutta Toscana, ma eziandio altronde; sì come furono M. Piero dalle Vigne, Buonagiunta da Lucca, Guitton d'Arezzo, M. Rinaldo d'Acquino, Lapo Gianni, Francesco Ismera, Forese Donati, Gianni Alfani, Ser Brunetto, Notaio Jacopo da Lentino, Mazzeo e Guido Giudice messinesi, il re Enzo, lo 'mperador Federigo, M. Onesto e M. Semprebene da Bologna, M. Guido Guinicelli bolognese anch'egli, molto da Dante lodato, Lupo degli Uberti, che assai

(1) Cfr. S. Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, Loescher, 1911, pp. 16-17, e dello stesso *Tre secoli di studi provenzali*, nel vol. compl. « Provenza e Italia ». Firenze, Bemporad, 1930, p. 145.

dolce dicitor fu per quella età senza fallo alcuno, Guido Orlandi, Guido Cavalcanti, de' quali tutti si leggono ora componimenti, e Guido Ghisilieri e Fabruzio bolognesi, e Gallo pisano, e Gotto mantovano, ch'ebbe Dante ascoltatore delle sue canzoni, e Nino sanese e degli altri, de' quali non così ora componimenti, che io sappia, si leggono. Venne appresso a questi e in parte con questi, Dante, grande e magnifico poeta, il quale di grandissimo spazio tutti adietro gli si lasciò. Vennero appresso a Dante, anzi pure con esso lui, ma allui sopravissero, M. Cino, vago e gentil poeta e sopratutto amoroso e dolce, ma nel vero di molto minore spirito, e Dino Frescobaldi, poeta a quel tempo assai famoso ancora egli, e Jacopo Alaghieri figliuol di Dante, molto, non solamente del padre, ma ancora di costui minore e men chiaro. Seguì a costoro il Petrarca, nel quale uno tutte le grazie della volgar poesia raccolte si veggono (1).

Rispetto all'*Epistola* polizianesca il numero dei poeti citati aumenta di molto, in coerenza con il proposito di mostrare la diffusione letteraria del volgare, ma l'elenco appare condotto piuttosto alla rinfusa, senza un vero e proprio criterio di distinzione interna che non sia quello, a cui si è accennato, fra un gruppo di precursori — nel quale vengono posti in forte rilievo solo Dante e Cino — da un lato e il Petrarca dall'altro, « nel quale uno tutte le grazie della volgar poesia raccolte si veggono » (2). Questo punto di vista, o meglio questo sostanziale disinteresse per lo stilnovismo come fenomeno letterario a sé, è condiviso da pressoché tutti i lettori e critici del Cinquecento. Nelle raccolte manoscritte o a stampa di rime antiche, che cominciano a moltiplicarsi fin dai primi anni del secolo, gli stilnovisti continuano sì ad essere ben rappresentati, anche se mi pare che non sempre si cerchi di raggrupparli con l'organicità che si riscontrava

(1) Cfr. P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1934, pp. 38-39.

(2) Altro giudizio tipico è a p. 29, dove il Cavalcanti viene citato con Farinata e Guittone come esempio di scrittore rozzo: « Era il nostro parlare negli antichi tempi rozzo e grosso e materiale, e molto più oliva di contado che di città. Per la qual cosa Guido Cavalcanti, Farinata degli Uberti, Guittone e molt'altri, le parole del loro secolo usando, lasciarono le loro rime piene di materiali e grosse voci altresì ». Un cenno analogo al Guinicelli è a p. 33.

nel Chigiano L.VIII.305 e nella *Raccolta Aragonese* (1); e si può anche riconoscere che alla fissazione della triade Cavalcanti-Dante-Cino ha senza dubbio contribuito la pubblicazione, nell'*Appendix* del Petrarca aldino del 1514, delle tre canzoni citate, come si è detto, in quella petrarchesca *Lasso me* (2). Ma nessun accenno specifico ai poeti del circolo dantesco si coglie, se ho ben visto, nelle opere della maggior parte dei grammatici (Fortunio, Liburnio, Corso, Gabriele, Florio) o degli studiosi che partecipano alle discussioni sulla questione della lingua (Castiglione, Machiavelli, Speroni, Martelli, Valeriano, Muzio, Tolomei, Citolini, Giambullari, Gelli, Castelvetro, Salviati) o degli altri letterati, quali il Della Casa, il Doni, il Ruscelli, il Sansovino, il Giovio, il Minturno, il Borghini, il Mazzoni, il Patrizi, che per qualche verso si interessano della letteratura dei primi secoli. A parte alcune osservazioni, del resto marginali, dell'Equicola, del Trissino, del Varchi

(1) Se infatti nella maggior parte di tali raccolte rimane abbastanza fermo il gruppo Cavalcanti-Dante-Cino, solo un numero limitato di esse mantiene accanto a questi il Guinicelli (Braidense AG. XI. 5; Laur. Strozziano 170; Univ. Cornell di Ithaca, Mss. D. 51; Napoletano XIII.C.9; Magliabechiano VII. 722; Casanatense d. V. 5; Vaticano 3213; e le raccolte perdute del Bembo e del Brevio). La stessa Giuntina del 1527 (la cui prefazione sembra esemplata su quella della *Raccolta Aragonese*, ma tace le considerazioni sui singoli autori), dopo aver dedicato i primi 4 libri a Dante, offre nei libri seguenti successivamente rime di Cino, del Cavalcanti, di Dante da Maiano, di Guittone, e di autori diversi. Per maggiori particolari cfr., oltre i due fondamentali lavori citati di M. Barbi (*Studi sul Canzoniere di Dante* e l'introd. all'ed. della *Vita Nuova*), anche B. Panvini, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in *Studi di filologia italiana*, XI, 1953, pp. 5-135.

(2) Cfr. D. De Robertis, *L'« appendix aldina » e le più antiche stampe di rime dello Stil Novo*, in questo *Giornale*, **131** (1954), pp. 464-500. Nella prefazione dell'editore (certamente, come suppone il De Robertis, dovuta al Bembo o da lui ispirata) si dichiara: « Le tre canzoni di Guido Cavalcanti, Dante e Cino, li principii delle quali son citati in la canzone *Lasso me...*, mi persuado siano da molti desiderate: perciò anco quelle vi ho voluto dare a leggere »: dove si vede come i tre stilnovisti entrino solo in quanto autorizzati dalla citazione petrarchesca.

e del Tasso (1), e una nota del Vellutello (2), l'unica vera eccezione mi sembra rappresentata da G. M. Barbieri, al quale il gusto petrarchistico non impedisce di concedere una lucida attenzione di storico e di filologo all'antica lirica. Egli infatti non si limita a distinguere nettamente dai rimatori siciliani quelli italici, più maturi per tecnica e dottrina (« Alla maniera de' Siciliani s'accostarono assai da principio gli antichi nostri rimatori, dalla quale si andarono tanto più discostando, quanto furono migliori poeti e più dotti... ») (3) e a raccogliere notizie intorno ai singoli scrittori, disponendoli secondo l'ordine indicato dal *De vulgari eloquentia*; ma sembra anche, sia pure

(1) Dell'Equicola è da ricordare un curioso giudizio sul Cavalcanti, paragonato ad un « placido lago » e ad una « antica selvetta » (*Libro de natura de Amore*, 1526, p. 2); del Trissino l'elogio tributato al Guinicelli (in coerenza con la sua teoria sulla lingua) come il primo « che cominciò a porre cose sottili, filosofiche e dotte nelle sue rime » (*Il Castellano*, Milano, Daelli, 1864, p. 20) e le frequenti citazioni di stilnovisti nella *Poetica*; del Varchi il riconoscimento delle relazioni fra il Guinicelli e Dante, sia pure con l'errata convinzione che il bolognese avesse scritto provenzalmente (*L'Ercolano* colla *Correzione* di L. Castelvetro e colla *Varchina* di G. Muzio, Padova, Comino, 1744, vol. I, pp. 271-272; e cfr. anche le osservazioni del Castelvetro a p. 103 del vol. II). Il Tasso infine, nella lezione sopra il sonetto *Questa vita mortal* del Casa, cita un sonetto attribuito al Cavalcanti e commenta: « affetta così nei concetti come nelle parole, l'ostentazione di una esatta dottrina; e mentre la lode di dotto si procura, non tanto quella conseguisce, quanto quella di eloquente affatto si perde » (cito da G. Della Casa, *Opere*, Firenze, 1707, vol. I, p. 180).

(2) Cfr. *La Divina Commedia con l'esposizione di* C. Landino *e* A. Vellutello, *riveduta da* F. Sansovino, Venezia, 1564, nel commento al XXIV del *Purgatorio*; « essi [Guittone ecc.] non avevano scritto per essere spirati d'amore, come aveva fatto Dante, Guido Cavalcanti, Guido Guinicelli, da' quali fu molto elimato questo modo di dir in versi e in rime volgari, ma solamente avevano scritto a caso ».

(3) Cfr. G. M. Barbieri, *Della origine della poesia rimata*, Modena, 1790 (a cura di G. Tiraboschi), p. 146. Per altre notizie intorno agli studi del Barbieri sulla lirica italiana delle origini cfr. G. Bertoni, *G. M. Barbieri e gli studi romanzi nel sec. XVI*, Modena, 1905, pp. 87-112.

vagamente, riunire almeno Dante, il Cavalcanti e Lapo Gianni, in una più ristretta società, legata da vincoli di « amicizia »: « a cui [Dante] ragionevolmente possiamo dare per compagno Guido di Messer Cavalcanti, chiamandolo esso Dante primo degli amici suoi... Lappo Gianni fu terzo compagno de l'uno e de l'altro, come si può conoscere da quel sonetto di Dante *Guido, i' vorrei...*, e da quell'altro di Guido a Dante *Se vedi Amore...* Per la medesima ragione d'amicizia con Dante seguita messer Cino... » (1).

Ma neppure accenni del genere di questi del Barbieri (la cui opera del resto, come si sa, venne pubblicata solo nel 1790, dal Tiraboschi) si rinvengono, a parte qualche citazione linguistica, nei volumi dei critici, dei grammatici e dei letterati del Seicento, quali il Beni, il Boccalini, il Fioretti, l'Aprosio, il Dati, il Cittadini, il Redi, l'Ubaldini, l'Allacci, per quanto talora, come gli ultimi quattro, curiosi lettori e raccoglitori delle antiche rime: né fa eccezione il Tassoni, che pure nella prefazione delle sue considerazioni intorno alle rime del Petrarca afferma di avere « se non tutti, in gran parte almeno trascorsi » i « Toscani antichi », per controllare le eventuali imitazioni del poeta aretino (2).

***

Una più metodica attenzione si nota indubbiamente nei rappresentanti della nuova cultura arcadica, i quali, mentre da un lato continuano, sulle orme degli studiosi del Cinquecento, la raccolta e la pubblicazione dei componimenti dei primi secoli, dall'altro dedicano profili biografici agli autori più noti e tentano di istituire classificazioni e raggruppamenti. E se il gusto dell'età, di nuovo accentrato intorno alla poesia petrarchesca, non con-

(1) *Op. cit.*, pp. 154-155.

(2) Cito dalle *Rime di* F. PETRARCA *col comento del* TASSONI, *del* MURATORI *ed altri*, Padova, 1826, vol. I, p. LVI.

sente loro di oltrepassare decisamente i criteri del Bembo e in genere del Cinquecento (1); è tuttavia notevole come nei disegni di storia letteraria che ora si cominciano a tracciare, venga accolta e fissata la separazione (accennata dal Poliziano e dal Barbieri) fra i Siciliani e i poeti bolognesi e toscani, lodati per una maggiore « nobiltà » di stile e per una più profonda serietà di pensiero e di sentimento, sia pure con la riserva, ben comprensibile a chi ripensi ancora al gusto dell'età, che la loro dottrina comporta il vizio dell'« oscurità ». Già il Crescimbeni, dopo aver distinto i primi poeti amorosi, « umili e popolari », dai lirici seguenti, più coltivati; tra questi sottolinea (ricordando anche il Trissino) la posizione del Guinicelli come il primo che incominciò a « nobilitare » la poesia volgare, « perché per le sue rime, quantunque anch'esse per lo più amorose, andò spargendo di bei sentimenti massimamente platonici », e per primo trattò « cose sottili e filosofiche in rima e... compose con tal robustezza eroica e sodezza morale, che superò tutti gli altri del suo tempo ». Merito questo che egli riconosce anche a Dante, il quale « molto aumentò la condizione dello stile poetico, perciocché nelle *Rime* adoperò con moltissima filosofia », anche se — egli osserva — diventa così « alquanto aspro ed oscuro, benché men di quello che prima di lui apparisse esser Guido Cavalcanti, e circa l'istesso tempo Francesco da Barberino, che molto poetarono filosoficamente »; mentre Cino, « il più dolce e gentil poeta volgare innanzi il Petrarca », « della dottrina non si valse per lo più, che per ornamento » (2).

---

(1) Tipico in questo senso un rapido giudizio dello stesso V. Gravina, secondo il quale il Petrarca « seppe la gravità delle canzoni di Dante, lo acume di Guido Cavalcanti, la gentilezza di Cino, e la virtù di ogni altro superare » (*Della ragion poetica*, in *Opere scelte*, Milano, Boccanegra, 1819, p. 232).

(2) Cfr. G. M. Crescimbeni, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia, 1731³ (la 1ª ed. è del 1698), vol. I, pp. 117-18. Il giudizio sul Guinicelli è nel vol. III, p. 17. Profili più particolareggiati, ma privi di rilievo critico, del Cavalcanti, di Dante e di Cino sono nel vol. II.

Più esplicitamente divide Siciliani e Toscani il Muratori: pur riconoscendo ai primi — in opposizione al Crescimbeni, sostenitore dei provenzali — la priorità cronologica nella storia della poesia volgare, egli afferma decisamente che solo nei versi dei secondi « può veramente dirsi che l'italica poesia cominciasse a spiegar le penne e ad acquistar la sua nobiltà. Oltre alla lingua men rozza e ruvida, oltre alle frasi più leggiadre, si vede in quelle rime un pensar più sublime, più dotto e più gentile di quel che prima s'usava ». E se tra i « Toscani » elenca alla rinfusa Guittoniani e Stilnovisti, pure più chiaramente del Crescimbeni mette in relazione il Guinicelli, in quanto poeta di « cose filosofiche, sottili e dotte », con il Cavalcanti e con Dante. Naturalmente egli pure nelle rime di costoro nota « rozzezza di lingua, ... oscurità ne' sentimenti e nelle forme del dire, ... uno stile asciutto e prosaico, ... e uno spiegar non rade volte con bassezza i pensieri »; nondimeno avverte che « ottimo » è il loro « gusto », « essendo, se non sempre belli in vista, sempre nell'interno sani i lor pensieri e concetti », e specialmente loda per questo la lirica di Dante (1).

Con un giudizio assai vicino a questo del Muratori, ma d'intonazione un po' più negativa, e senza fare precise distinzioni interne, Scipione Maffei, a sua volta, afferma che, dopo i « balbettamenti » del sec. XII, nel sec. XIII la nostra lingua fu coltivata da « molti che ridussero a forma più certa la più parte di que' regolati lirici componimenti, de' quali fino al dì d'oggi ella si vale », e fra costoro degni di « singolar lode » considera il Guinicelli, Guittone e il Cavalcanti; « ma — aggiunge — benché il fondo di questi ottimo sia: non pertanto, non essendo ancora la nostra lingua alla sua pulitezza ridotta, ed uscendo quelle rime quasi non ancor ben sicure ad oppugnar la barbarie, che ancora opprimeva que' tempi, appaion

(1) Cfr. L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, vol. I, pp. 11-15. Sul giudizio del Muratori intorno alla lirica dantesca cfr. M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954, pp. 78-79.

privi quegli scrittori di quella purità e vaghezza, che sì soave rendono la nostra poesia: onde non è da consigliarne la frequente lettura a chi non ha il segreto, per altro sì utile a chi sa valersene, di pescar nel torbido... » (1). Pure su questa linea si mantengono non solo gli altri storiografi ed eruditi del tempo dal Quadrio, all'Affò, al Tiraboschi, benemerito quest'ultimo tuttavia anche in questo campo per la raccolta e la discussione delle notizie intorno ai singoli scrittori (2); ma anche (né potremo troppo meravigliarcene) i più vivaci rappresentanti della critica illuministica: il Bettinelli, ad esempio, il quale, dopo aver accennato brevemente al Guinicelli, a Guittone, al Cavalcanti e a Francesco da Barberino, conclude che « siccome la buona filosofia, come oggi vediamo, ... tanto innalza e fortifica la poesia, così grandemente impedivane tai progressi a quel secolo dominato nella scolastica da Pier Lombardo, e peggio da' suoi seguaci » (3); e il Baretti, che ritiene i poeti contemporanei di Dante « for the greatest part a little rude and indigested », anche se tuttora utili a fornire esempi di pura lingua italiana (4).

---

(1) Cfr. Sc. Maffei, *Nell'aprirsi della nuova colonia d'Arcadia in Verona. S'accennano i migliori poeti italiani*, in *Rime e prose*, Venezia, Coletti, 1719, p. 133.

(2) Del Tiraboschi sarà altresì da ricordare il giudizio sul Cavalcanti, poeta, a suo parere, non tanto « filosofo » quanto « indagatore ingegnoso de' movimenti del cuore umano, e nella filosofia morale ben istruito » (*Storia della letteratura italiana*, Milano, Classici italiani, 1823, tomo IV, libro III, p. 600). Alla fortuna del Cavalcanti nel sec. XVIII contribuì singolarmente la voce a lui dedicata da P. Bayle nel *Dictionnaire historique et critique*, dove è sottolineato con compiacimento, sulla base della novella boccaccesca, l'ateismo dello scrittore: il Foscolo stesso loderà questa voce del Bayle come « più esatta » dei profili tracciati dagli storici italiani (nel *Discorso terzo sulla lingua italiana*, cit. più avanti).

(3) Cfr. S. Bettinelli, *Del risorgimento d'Italia* ecc., Milano, Cavalletti, 1819, vol. III, p. 83.

(4) Cfr. G. Baretti, *A history of the italian tongue*, scritta nel 1757 e ora in *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1911, p. 123. Anche il Baretti, seguendo in questo pure la tradizione cinquecentesca e arcadica, loda fra tutti Cino, benemerito per aver

Né diverso è l'atteggiamento di quegli studiosi del primo Ottocento che non sono ancora profondamente toccati dalla nuova cultura romantica, dal Corniani al Maffei al Salfi al Monti al Perticari (1): persino un purista come il Cesari, quando viene a parlare dei predecessori dei suoi adorati trecentisti, si limita ad osservare che « ne' primi tempi... Pier delle Vigne, Guido delle Colonne, Bonaggiunta da Lucca, Guido Guinizelli, Guittone d'Arezzo, il Beato Jacopone, Dante da Maiano, Guido Cavalcanti, e di quel tempo più altri, scrissero rozzamente, come con lingua tuttavia balbettante » (2).

***

Nella stessa cultura romantica tuttavia, contrariamente a quel che ci si potrebbe attendere, solo lentamente e faticosamente si fa strada una comprensione più approfondita e positiva della lirica stilnovistica. Se infatti nel Settecento tale comprensione è soprattutto ostacolata, come si è visto, dal gusto razionalistico dell'epoca, ora invece è la mancanza di « spontaneità » sentimentale e di immediato e fresco vigore umano che si rimprovera agli antichi rimatori italiani. Il primo forse in cui si avverte chiaramente questa nuova deplorazione, è il Ginguené, spirito già sensibile, pur tra persistenti venature

---

lavorato a rendere la nostra lingua « sweet and armonious » (p. 124). Degli stilnovisti si disinteressano, a quanto ho visto, il Vico, il Gimma, l'Andres, il Denina, il Conti, il Becelli, il Salvini, il Biscioni, il Galeani Napione, ed anche il Gozzi e il Parini,

(1) Del Perticari sarà tuttavia da ricordare l'elogio del Guinicelli, in cui vede una conferma della sua dottrina antipuristica, e di cui pone in rilievo i rapporti con Dante a proposito della teoria dell'amore gentile. In particolare egli loda l'ultima strofa della canzone *Al cor gentil* come « piena d'una dolcezza verissima » (cfr. il saggio *Dell'amor patrio di Dante*, pubblicato nella *Proposta* montiana, Milano, 1820, vol. II, parte II, pp. 272-277).

(2) Cfr. A. Cesari, *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, in *Opuscoli linguistici e letterari*, raccolti da F. Guidetti, Reggio Emilia, 1907, pp. 144-145.

illuministiche, al mutato clima culturale. Egli dedica sì al Guinicelli e al Cavalcanti cordiali e vivaci profili, mettendo in rilievo i pensieri nobili, le immagini vive, l'elevazione e la forza che si colgono nel faticoso « entassement de figures et de comparaisons » del primo, e la « teinte de mélancholie et quelquefois de bizarrerie poétique » del secondo, nonché la semplicità e la naturalezza delle sue ballate; ma complessivamente rimpiange che nei poeti toscani (come già nei Siciliani) si sia smarrita l'ispirazione fervidamente umana e l'espressione colorita degli Arabi e dei Provenzali:

> Un seul subjet les occupe, c'est l'amour, non tel que l'inspire la nature, mais tel qu'il était devenu dans les froides extases des chevaliers, passionnés pour des beautés imaginaires, et dans les galantes futilités des cours d'amour... De tems en tems il laissent échapper quelques expressions naïves, qui portent avec elles un certain charme: mais le plus souvent ce sont des ravissements et des plaintes à ne point finir, et des recherches amoureuses et platoniques à dégouter de Platon et de l'amour;

pur vivendo in mezzo agli splendidi paesaggi italiani e in un periodo di ardenti lotte politiche, « ils chantent comme au milieu d'un désert, ne peignent rien de ce qui les entoure, ne paraissent rien sentir, ni rien voir... » (1). Con ancor più evidente accento romantico il Sismondi, qualche anno dopo, coinvolge in un comune giudizio fortemente negativo tutti i poeti minori del Duecento e del Trecento, meravigliandosi che proprio sul suo nascere la nazione italiana non abbia potuto produrre che poeti privi di ingenuità, di naturalezza, di cuore. Dopo essersi limitato a citare Jacopone, Francesco da Barberino, Cecco d'Ascoli, Cino da Pistoia e Fazio degli Uberti, trascurando del tutto il Guinicelli e il Cavalcanti, osserva:

---

(1) Cfr. P. L. Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, Milano, Giusti, 1820 (I ed. 1811), tome I, pp. 364, 371, 380-381. È anche notevole come egli, coerente al suo punto di vista, rifiuti, forse per primo, di accettare il tradizionale giudizio positivo intorno a Cino (tome II, p. 292), mentre invece loda nella lirica dantesca « un mouvement plus passionné, ... un style plus ferme, des pensées plus grandes et plus claires, plus d'images, des comparaisons » (tome I, p. 411).

Tous ces poètes et beaucoup d'autres encore, dont les noms sont plus obscurs, se rassemblent par leur esprit subtil, leurs images incohérentes et leurs sentiments entortillés. L'esprit du siècle était gâté par la recherche, et l'on est étonné, à la première naissance d'une nation, de voir l'enflure et l'affectation précéder la naïveté et le naturel. Mais cette nation ne s'était pas formée elle même; c'était un goût étranger qu'elle adoptait, avant d'être assez éclairée pour bien choisir...;

e, più precisamente alludendo alla lirica amorosa, continua:

Ces subtilités presque inintelligibles, avec les quelles ils traitaient l'amour, passaient pour les raffinements du sentiment; ces combats, ces luttes toujours renaissantes entre le cœur et l'esprit, la raison et la passion, étaient regardées comme une application heureuse de la philosophie aux lettres. Ces douleurs que rien ne justifie, ces langueurs, cette mort d'amour, devenaient un language consacré auprès des dames, dont on n'aurait presque pu s'écarter sans grossièreté; et c'est ainsi qu'une nature toute de convention prit, dans la poésie, la place de celle que des hommes simples et vrais auraient du trouver au fond de leur cœur (1).

Fossero noti (com'è probabile) o no questi giudizi al Foscolo, è certo che egli pure si accosta alla lirica italiana antica con una forte diffidenza iniziale, quando, verso il 1813, nei geniali ozi di Bellosguardo, prende a postillare le rime del Cavalcanti, di Cino e di altri poeti del tempo; anche se al fondo delle sue riserve, più che una generica ricerca di spontaneità e di naturalezza, è da riconoscere la presenza della sua poetica personale della « passionata armonia », l'ideale di un'arte armoniosa ma nutrita di passione fervidamente umana. « Se la frase di questi

(1) Cfr. S. DE SISMONDI, *De la littérature du midi de l'Europe*, Bruxelles, 1837 (I ed. 1813), tome I, pp. 248-50. Assai più sbrigativo del Ginguené e del Sismondi è invece il contemporaneo F. TORTI, che, pur così fervido interprete di Dante, non fa parola degli stilnovisti, limitandosi ad osservare che i saggi poetici che esistevano prima di Dante « potevano appena riguardarsi come i primi passi dello spirito verso la coltura, o piuttosto essi erano abbastanza miserabili da ributtare dall'impresa qualunque altro ingegno, a cui la natura avesse donato un grado meno d'elevazione e d'entusiasmo » (*Prospetto del Parnaso italiano*, Milano, De Stefanis, 1806, vol. I, pp. 27-28).

poeti — egli osserva in una postilla al Cavalcanti scritta il 23 agosto del 1813 — è difficilissima a' meno periti del nostro idioma, la sostanza de' loro pensieri, e il modo con che sogliono concatenarli riesce astrusa e noiosa anche agli ostinati comentatori ». E dopo aver accennato agli elementi della loro cultura (castità cristiana, severità di costumi, magnanimità cavalleresca, Aristotele, Epicuro, il platonismo), lamenta che da tale cultura derivasse « quell'amore poetico in tutto dissimile dal nostro », cozzante non solo « co' presenti costumi » ma anche con « l'umana natura », e una poesia monotona, fatta di poche corde (crudeltà di Madonna, tremore dell'amante, contemplazione della bellezza amata) e risuonanti « più con soave e rispettoso rumore, che con aperta e passionata armonia, la quale era riserbata all'altissimo ingegno e all'anima amabile del Petrarca » (1). L'atteggiamento del Foscolo cambia però notevolmente nei *Discorsi sulla lingua italiana*. Si osservi anzitutto come, anche dove riappaiono le antiche riserve intorno alla eccessiva astrazione della lirica trecentesca, ad esse si alternino, qui, nell'interno delle frasi stesse, espressioni ancora vibranti del sottile incanto che quella lirica doveva pure esercitare sulla sua apertissima sensibilità:

È poesia lirica platonica, — afferma a proposito del Cavalcanti, di Cino e di Dante — d'amore platonico, in lingua platonica. Rie-

(1) Cfr. U. Foscolo, *Prose letterarie e politiche dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 378. Un'eco di queste letture rimane anche in qualche lettera dello stesso periodo, come in quella a G. B. Giovio del 19 ottobre 1813 (in *Epistolario* a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1954, vol. IV, pp. 394-395), e soprattutto in quella di C. Ugoni del 28 ottobre 1813 (*op. cit.*, p. 412): « Ora io ho il cervello ghiribizzoso, — e vorrebbe pur abbellire ogni verso che mi cade in prosa o in rima de' modi (vaghissimi invero ma vecchiuzzi e stranetti) di Guido Cavalcanti, e di Messer Cino, o d'altri a loro anteriori, che lessi a questi giorni attentissimo e postillai. Ma io voglio che queste reminiscenze di frasi si digeriscano nella mia testa, e svapori l'affettazione e la novità troppa, e il succo loro s'incorpori colla mia naturale maniera di sentire e di concepire... ».

scono versi mirabili, perché sembrano concepiti da anime più che umane; ma parlano raramente alla fantasia nostra per via d'immagini, bensì la rapiscono in estasi; commovono il cuore a sentimenti indistinti, gratissimi, ma fuggitivi perché la passione è rigorosamente disgiunta da' nostri sensi, che sono i ministri naturali e perpetui d'ogni passione reale; finalmente le idee sono sottilmente derivate da teorie metafisiche inconcepibili; spesso oscure a' poeti che si studiano d'illustrarle (1).

Ma, a parte tali impressioni tuttora ricche di suggestione, importa notare come il Foscolo in questo terzo *Discorso*, staccandosi consapevolmente dagli storiografi settecenteschi ed anzi polemizzando apertamente con il Tiraboschi, insista sulla necessità di distinguere i nuovi « Poeti Toscani », vissuti fra il 1280 e il 1330, non solo dai loro predecessori siciliani, guittoniani e bolognesi, ma anche dagli scrittori dell'età successiva: tali poeti infatti

... comecché avessero meriti letterarj assai disuguali tra loro, si somigliano quasi tutti nel loro comune carattere, d'anime non per anche domate dalla servitù dell'Italia. Sentivano fortemente, scrivevano per le loro innamorate e combattevano per la loro fazione; amministravano le leggi e i governi delle loro città; e offrirono lo spettacolo di cittadini, guerrieri ed autori, qualità che, pur troppo! gli Italiani poscia non videro unite ne' lor letterati se non assai raramente. Pur nondimeno nella storia letteraria d'Italia quest'epoca fu confusa con la seguente, differentissima in tutto, perché nuove vicissitudini cangiarono le condizioni politiche ed i costumi e i caratteri della seguente generazione. Il Tiraboschi cadendo, parte volontariamente e parte per necessità, in questo errore, contribuì più ch'altri a perpetuarlo (2).

---

(1) Cfr. U. Foscolo, *Sulla lingua italiana. Discorso terzo*, in *Opere*, vol. IV, Firenze, Le Monnier, 1850, p. 184.

(2) *Op. cit.*, pp. 171-172. Cfr. anche le pp. 175-178, che contengono un profilo notevolissimo del Cavalcanti (« il suo stile spira una fierezza originale, derivante tutta dalla tempra straordinaria dell'anima sua »). Intorno a questo autore molto caro al Foscolo, anche per ragioni autobiografiche, v. pure il saggio del 1822, *Guido Cavalcanti*, in *Saggi e discorsi critici* (1821-1826), a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 423-445, le ricordate postille, spesso molto suggestive, ad alcune poesie nel vol. cit. *Prose letterarie e politiche*, pp. 377-382, e il commento del son. *Chi è questa che vien* nei *Vestigi della storia del sonetto*, nello stesso vol., p. 124.

Si sente che il Foscolo pensa soprattutto a Dante, e al Dante della *Commedia*, tanto che mentre respinge il Guinicelli nell'epoca precedente, pone accanto all'Alighieri, al Cavalcanti e a Cino, anche Brunetto Latini: non per questo la distinzione, a cui egli giunge attraverso la sua preferenza per la poesia animata da una forte vitalità civile e sentimentale (1), rimane meno importante, poiché, liberando per la prima volta i maggiori stilnovisti dalla loro tradizionale veste di « precursori » del Petrarca, apre così la via a quella caratterizzazione e valutazione più storica e positiva, che verrà tentata dalla tarda storiografia romantica.

In tale direzione agiscono anche, per altro verso, le suggestioni contenute nell'opera, meno ricordata forse di quanto sarebbe giusto, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italienne* del Fauriel, opera pubblicata postuma nel 1854, ma che in realtà risale ad un corso tenuto nel 1833-34. Mosso da un interesse storico profondamente consapevole allo studio delle origini della cultura letteraria italiana (« ... c'est d'un point de vue plus élevé, plus historique, qu'il faut les considérer pour les apprécier avec plus de justesse, pour en trouver les côtés sérieux, ceux par lesquels ils entrent dans le tableau des développements de l'humanité ») (2), il Fauriel giunge a comprendere, almeno sul piano culturale, l'originalità positiva del carattere filosofico e dottrinario della letteratura italiana delle origini, deprecato ancora da studiosi come A. W. Schlegel e il Quinet (3); e in particolare riconosce

---

(1) Cfr. M. Fubini, *Introduzione alla critica foscoliana*, ora in *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1953, pp. 140-43. Parallelamente al Foscolo sottolineano la diversità fra l'età di Dante e quella del Petrarca alcuni critici stranieri, quali F. Schlegel e il Bouterweck, come nota B. Croce, *Storia della storiografia italiana del sec. XIX*, Bari, Laterza, 1930, vol. I, p. 261.

(2) Cfr. C. Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, Paris, Durand, 1854, tome I, pp. 310-311.

(3) Cfr. A. W. Schlegel, *Dante, Pétrarque, Boccace*, in *Revue des deux mondes*, 1836, VII, pp. 411-412: « La poésie lyrique en Italie

tale originalità ai poeti bolognesi e toscani, che gli sembrano proprio per questo segnare un progresso rispetto ai provenzali e ai siciliani:

La poésie provençale dans ses spéculations les plus hardies, et dans ses plus hautes prétentions à la moralité, ne s'était jamais élevée au-dessus de la sphère des doctrines chevaleresques. Quelques troubadours avaient idéalisé ces doctrines avec beaucoup de talent et de solennité; mais sans rien entrevoir au déla, sans soupçonner qu'il y eût au monde une philosophie plus savante ou plus sérieuse. Il n'en était pas de même en Italie: on y avait déjà, dès le milieu du XIII siècle, une certaine teinture, et surtout un goût passionné de science et de philosophie. Et comme c'étaient généralement les mêmes hommes qui cultivaient à la fois la philo-

---

a commencé par la métaphysique du sentiment, et malheureusement cette métaphysique porte l'empreinte de l'école scholastique. Les sonnets et les *canzoni* des plus anciens poètes italiens ne parlent ni aux sens ni à l'âme, parce qu'il n'y a ni volupté ni passion. C'est un sentiment trop volatilisé pour exciter la sympathie: on peut douter quelques fois qu'il y ait un objet corporel. A l'égard de Dante et de Pétrarque ce doute deviendrait absurde. Dans les poésies lyriques du premier il y a encore des restes de l'ancienne subtilité, mais souvent il est l'historien naïf d'émotions vraies et profondes, par exemple dans la vision de la mort de Béatrice... Pétrarque a éclipsé ses dévanciers, non seulement par le charme du style et de la versification, mais parce qu'il réunit une ardeur passionnée avec la pureté des sentiments les plus éxaltés, et la courtoisie chevaleresque des troubadours avec la profondeur d'un solitaire contemplatif ». (L'articolo fu scritto come recensione polemica dell'opera di G. Rossetti, *Sullo spirito antipapale* ecc., pubblicato nel 1832). E. Quinet, a sua volta, pur riconoscendo che, « quando il genio della Provenza è imitato dai laici italiani, nasce una vera rivoluzione », torna ad accentuare, in senso fortemente negativo, sulle orme del Ginguené e del Sismondi, il significato di questa rivoluzione: « Non cercate qui l'accento vivo e ingenuo dei Provenzali... Le ballate di Cino da Pistoia, di Guido Cavalcanti, di Onesto da Bologna, di Guittone d'Arezzo sembrano delle tesi, Ciò che le commuove è l'amore del bello in sé, più che quello di una donna in particolare. Diresti che è un popolo che non ha infanzia e che, rinascendo, diserta nell'ideale... In questo platonismo al tempo stesso vetusto e prematuro, io cerco e attendo a lungo l'emozione della vita reale. Per incontrare un cuore umano che batta ancora, bisogna andare fino a Dante » (*Le rivoluzioni d'Italia*, trad. da C. Muscetta, Bari, Laterza, 1935, p. 65. La prima ed. è del 1848-1852).

sophie et la poésie, il en était naturellement résulté una certaine alliance entre les deux. Les doctrines chevaleresques sur lesquelles roulait la poésie, avaient pris dès lors plus de valeur et de généralité. L'expression poétique de l'amour était devenue et avait tendu à devenir de plus en plus subtile et savante. Guido Guinicelli avait trouvé ces tendances déjà établies, et s'y était prêté. Il avait donné de là sorte à la poésie galante un ton plus élevé... (1).

Al Guinicelli egli riconosce perciò il merito di aver provocato « comme une revolution » nella cultura letteraria italiana, e proprio in questo senso specifico a lui riattacca i poeti toscani successivi, da cui era « reconnu pour modèle et pour maître »: e se fra questi pone anche un gruppo formato da Guittone e da guittoniani, dei quali sottolinea l'ispirazione morale, è soprattutto in un altro gruppo, nella « école poétique » fiorentina che vede fortificarsi « la tendance vers les études et les spéculations philosophiques »; una scuola in cui pone, intorno a Dante, Guido Orlandi, il Cavalcanti, Lapo Gianni, Bonagiunta Monaco, il Brunellesco, Dante da Maiano e il Frescobaldi; e di cui il Cavalcanti soprattutto gli pare rappresenti « le côté savant, abstrait, philosophique ». Che poi il Fauriel apprezzi anche sul piano della poesia questa lirica filosofica, sarebbe troppo pretendere: e non ci stupiremo se al Cavalcanti (del quale cita la sola canzone *Donna mi prega*) finisca per anteporre poeti « qui, moins savants que Guido en philosophie, eûrent en revanche un sentiment plus juste du but et des convenances de la poésie », come — preferenze significative — il Frescobaldi, e « surtout » Lapo Gianni (2).

A sottolineare positivamente l'ispirazione dotta e filosofica dei poeti della cerchia dantesca (« non eran altro che filosofi, i quali della filosofia, cangiata in mistica donna, s'innamoravano, non secondo senso, ma secondo

(1) *Op. cit.*, pp. 343-344.

(2) *Op. cit.*, pp. 353-356. Anche A. F. Villemain accenna al « nouvel essor des esprits », iniziato dal Guinicelli, da Guittone e dal Cavalcanti (*Cours de littérature française. Tableau de la littérature du moyen âge*, Paris, Didier, 1846 (I ed. 1840), vol. I, p. 307).

ragione ») (1), si volgono altresì, e ben più rumorosamente del Fauriel, i vari scritti di Gabriele Rossetti pubblicati in Inghilterra tra il 1832 e il 1842. Si sa come questi, seguendo la sua famosa tesi, colorisca tale ispirazione in senso settario e antiecclesiastico e finisca per estenderla a un gran numero di scrittori successivi: non per ciò va dimenticato quanto le sue farraginose e tendenziose ma minute ed appassionate indagini, sia direttamente sia attraverso le polemiche che suscitarono, abbiano contribuito a far convergere l'attenzione sulla poesia stilnovistica e in particolare a muovere studi più approfonditi e spregiudicati sulle sue basi dottrinarie.

Non vanno trascurate infine, nel delineare il quadro della critica romantica che precede le sistemazioni dell'Emiliani-Giudici e del De Sanctis, le raccolte, i commenti e le indagini linguistiche e biografiche dovute a filologi ed eruditi come il Valeriani, il Villarosa, il Cicciaporci, il Ciampi, il Trucchi (2), anche se in essi solo

---

(1) Cfr. G. Rossetti, *La Beatrice di Dante*, Londra, 1842, p. 41. Per maggiori particolari e per la bibliografia relativa cfr. M. Sticco, *Gli studi danteschi di G. R.*, in *Vita e pensiero*, Milano, 1940, specialmente il cap. X, su *Il valore e il significato del sistema rossettiano*. Fra coloro che riprendono la tesi del Rossetti merita speciale rilievo (per il periodo che ci interessa) F. Perez, autore della *Beatrice svelata*, Palermo, Lao, 1865, ma che già nel 1836 aveva scritto un'opera su l'*Allegoria e scopo della Divina Commedia*. Secondo il Perez le indicazioni di Dante nel XXIV del *Purgatorio* vanno intese nel senso che i rimatori precedenti come Guittone, il Notaro e Bonagiunta non avevano saputo sollevarsi al di sopra del senso letterale, mentre gli innovatori avevano immesso nella poesia volgare quel « polisenso », che era finora dei soli poeti latini: con un progresso, dunque, non di spontaneità, ma di sottigliezza (cfr. anche F. Orestano, *Riesame della « Beatrice svelata »*, nel vol. compl. « Studi su Dante », Milano, Hoepli, 1939, pp. 3-35). Va ricordato anche il figlio di Gabriele, Dante Gabriele Rossetti, che con i suoi saggi e le sue traduzioni (ora ristampati in *The works*, London, 1911) tanto contribuì alla fortuna della poesia stilnovistica in Inghilterra e in Europa.

(2) Sulle raccolte e le edizioni di rime antiche di questo periodo e anche precedenti, cfr. l'opuscolo, a cura di G. C. Galletti, *Le*

raramente e di riflesso penetra qualche eco dei problemi sollevati e discussi dal Ginguené, dal Sismondi, dal Foscolo, dal Fauriel, e dal Rossetti stesso. Un rilievo particolare merita invece Vincenzio Nannucci, e non solo per i suoi accurati commenti linguistici, ma anche per alcune notevoli osservazioni critiche contenute nei profili che egli dedica ai singoli scrittori, e in particolare per i suoi chiarimenti intorno alle celebri terzine del canto XXIV del *Purgatorio*:

> ... Dante accenna a Bonaggiunta in poche parole la poetica di questo genere di poesia, nel quale è da scrivere ciò che detta non la fantasia, ma l'amore ch'è la scintilla e il solo maestro della poesia... Dante non altro ha voluto significare se non che Bonaggiunta Urbiciani, Jacopo da Lentino e Guittone, per non essere stati ispirati veramente da Amore, aveano scritto freddi, vuoti e senza che affetto alcuno spirasse nelle loro poesie (1):

dove sembra che il Nannucci, ispirandosi anch'egli alla esigenza romantica di una poesia ingenua e appassionata, ponga però l'essenza della nuova scuola, al contrario dei

---

illustrazioni di Mons. Allacci alla sua raccolta di poeti antichi, premessivi alcuni cenni storico-critici intorno alle varie raccolte di antiche toscane poesie, Firenze, Piazzini, 1847, pp. 6-14. Alla raccolta di F. Trucchi, *Poesie italiane di dugento autori*, Prato, Guasti, 1846 è premessa una lunga introduzione, ispirata ad un ingenuo nazionalismo, e nella quale i poeti antichi sono divisi in tre gruppi: 1) *trovatori*, fra cui sono posti i Siciliani, il Guinicelli, Guittone e Brunetto Latini; 2) *trovatori della transizione* (qui compare, per la prima volta, se non erro, questa definizione, che avrà fortuna nella storiografia positivistica) come Chiaro Davanzati, Onesto, Monte Andrea, Rustico, Guido Orlandi, Folgore; 3) *poeti*, « posteriori alle grandi battaglie di Montaperti e di Benevento », quali Lapo, il Frescobaldi, Cino, il Cavalcanti e Dante, che « aggiungono all'ispirazione della natura lo studio e il magistero dell'arte ».

(1) Cfr. V. Nannucci, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, Barbera, 1856 (la I ed. è del 1837), vol. I, pp. 140 e 163. Anche N. Tommaseo, nel suo commento della *Commedia* (1837) dice, a proposito dello stesso passo: « tocca di quel che fa bella la poesia, cioè la verità dell'affetto »; interpretazioni non dissimili tornano pure nei commenti di B. Bianchi (1844), di R. Andreoli (1850), e di P. Fraticelli (1860).

precedenti critici preromantici e romantici, e ricordando forse il Foscolo, proprio in un progresso di spontaneità sentimentale. Si tratta certo di una affermazione ancora piuttosto vaga e generica, ma che trova rispondenza, come appunto nel Foscolo, almeno nel profilo dedicato al Cavalcanti, che

> primo alle potenze dell'anima, ai fantasmi, agli affetti diè persona, vita ed operare umano, e sì creava mitologia, direi novella, ignota ai Greci, ai Latini... La favella seguia tanta vaghezza, e mentre adegua il celere incalzarsi delle idee, il numero e le costruzioni si ingrandiscono e abbellano, e i ritmi e le parole e i metri s'informano della scolpita varietà degli affetti d'un cuore inebriato (1).

***

Alle terzine dantesche si rifà anche l'Emiliani-Giudici, proprio all'inizio della lezione terza della sua *Storia della letteratura italiana*, riprendendo l'interpretazione del Nannucci (che egli ben conosce e che altrove cita), ma valendosene esplicitamente ai fini di una classificazione storica:

> Questa scena del *Purgatorio*... racchiude la ragione essenziale del progresso di un'epoca della poesia italiana, e rivela il trapasso di una scuola in un'altra. Buonagiunta e gli altri suoi contemporanei appartengono alla prima: Dante, autore delle *nuove rime* e i suoi seguaci, alla seconda. L'una aveva conseguito una poesia priva di affetto e quasi indegna del nome, muovente da una potenza incompiuta, che non può agire liberamente: l'altra è l'estro libero, la poesia d'ispirazione, la poesia vera, lo ingegno abbandonato all'impeto della ingenita energia (2).

Ma era davvero sufficiente questa definizione a caratterizzare le *nuove rime* di Dante e dei suoi seguaci? Alla memoria del Giudici non possono non tornare, quando si fa in concreto a studiare i poeti della nuova scuola, le indicazioni e le riserve del Ginguené e del Sismondi

---

(1) *Op. cit.*, vol. I, p. 266.

(2) Cfr. P. Emiliani-Giudici, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855 (I ed. 1844), pp. 81-82.

e forse anche del Fauriel e del Quinet (1) intorno al carattere « dotto » e « filosofico » di quella lirica. Ma come egli avverte per il primo chiaramente la contraddizione esistente fra le due interpretazioni, così anche per il primo cerca di giustificarla storicamente, riportandola ad una reale antinomia, che caratterizzerebbe a suo giudizio tutta la civiltà del tardo medioevo italiano. Allora

> ... la mente umana ... movevasi per entro un laberinto intellettuale, dagli avvolgimenti del quale non bastava potenza d'ingegno creato ad uscire. Lo scolasticismo obbligava i dotti a distinguere, suddistinguere, dividere, frastagliare, fare in bricioli il pensiero. La facoltà ragionatrice diveniva acuta, ma viziavasi nel libero procedimento dello intelletto, ed acquistava l'abitudine di vedere a minuto le maraviglie del creato, di ridurre a giuoco dialettico i sentimenti più gagliardi dell'anima; ed agognando all'arte trovava ne' proprii espedienti ostacoli invincibili, e nella sintesi apparente faceva un'analisi distruggitrice del principio artistico. L'arte di quando in quando erompeva dal profondo del cuore, e mandava scintille di vero splendore; ma erano brevi e perdevansi nella disavvenente nebbia delle forme scientifiche. La scolastica, scienza decrepita, inventata o promossa da coloro che nell'evo discioglitore della società antica tenevano in mano il monopolio del sapere, dominò il mondo letterario, il quale — mentre essa aveva conseguito il suo più alto grado — procedeva oramai nel movimento politico con l'impeto di una giovinezza veramente eroica. Questo fenomeno non osservato, o non esplicato con pienezza — o ch'io m'inganno — da nissuno finora, rivela la coesistenza dell'eroismo e del civilismo nel medioevo, e conduce a deduzioni nuovissime, e genera il massimo de' dubbii intorno alla assoluta applicazione del gran sistema di Vico a spiegare la perpetua identica ricorrenza delle umane vicende (2).

In questo quadro appunto il Giudici tenta di sistemare la nuova scuola, della quale, tacitamente polemizzando

---

(1) Nel 1844, quando pubblicava la sua *Storia* (la seconda ed. è del tutto uguale alla prima, almeno per questa parte), il Giudici non poteva ancora aver letto le opere del Fauriel e del Quinet, edite alcuni anni dopo. Ma non è improbabile che egli avesse avuto notizia almeno dei corsi del Fauriel, che, come sappiamo (cfr. l'introd. di J. Mohl a *Dante et les origines* cit.) giravano manoscritti prima della pubblicazione.

(2) *Op. cit.*, pp. 92-93; e cfr. anche p. 145, a proposito del *Convivio* dantesco.

con il Foscolo e in coincidenza con il Fauriel, afferma iniziatore il Guinicelli, « ingegno potente » che dà « nuove sembianze » all'arte italiana, avviandola risolutamente per la strada della scienza e della filosofia: strada che il critico non approva in sé, ma che giudica l'unica storicamente possibile per un progresso rispetto alla poesia provenzale e provenzaleggiante. Questa « spinta » impressa dal Guinicelli egli vede raccolta con maggiori e più complesse forze dal Cavalcanti e da Cino; « uomini di ben altro ingegno, di studii più vasti e profondi, e d'immaginazione più ardente », che respirano l'atmosfera della fervida e agitata civiltà fiorentina (descritta con colori foscoliani), e in cui perciò si fa viva la notata contraddizione fra scienza e passione, fra razionalismo ed « eroismo ». E come nel Cavalcanti distingue due « classi » di rime, quelle « scientifiche... pesanti, oscure, insipide e prive d'ogni poetica leggiadria » e quelle « poetiche », « effusioni sì care, prodotte da tanta intimità di sentimento, che forzano prepotentemente il cuore del lettore a consentire con quello del poeta »; così analoga divisione propone per Dante, fra le liriche « che gli sgorgavano dal cuore concitato di affetto, di speranza o di dolore » e le composizioni in cui « si conduce con lo acume e l'ordine misurato di un disputatore scolastico »; mentre in Cino, pur riconoscendone la minor forza poetica, nota un certo progresso, « quasi che il disgusto delle severe lucubrazioni del suo mestiere, tornandogli più amaro negli istanti in cui s'inebbriava di amore e di poesia, lo avesse ammaestrato a liberare l'arte dal peso scientifico, e avviarla per meno astruso e più florido sentiero » (1).

Assai importanti, dunque, queste pagine del Giudici, poiché in esse si coglie la prima veramente consapevole sistemazione storica del Guinicelli, del Cavalcanti, di Cino e di Dante lirico in un raggruppamento ben definito, collocato in un preciso momento della storia della civiltà italiana, e nettamente distinto tanto dai Siciliani e dai

(1) *Op. cit.*, pp. 90-91, 95 e 151.

Guittoniani quanto dalla lirica petrarchesca e petrarchistica. Non a caso proprio a questa sistemazione, in cui vengono a comporsi gli spunti della critica romantica precedente, si riallaccia il De Sanctis, quando, nel secondo capitolo della *Storia*, si volge alla letteratura dei primi secoli ispirato da un vero e proprio intento storiografico. Anche prima, nei suoi corsi zurighesi, il critico napoletano aveva diretto la sua attenzione a questa letteratura, e già un interessante abbozzo della storia dell'antica lirica egli aveva tracciato in una *Prolusione a un corso su Dante* del 1856, dove, dopo aver accennato al « secentismo prematuro », oziosamente letterario, dei Siciliani e di Guittone, così definiva la nuova poesia fiorentina:

> Ma nel secolo XIV da una parte trovi già una certa verità in quell'analisi, una certa profondità in quelle speculazioni, e dall'altra parte l'astrazione comincia ad essere vinta, e le forme cominciano già a comparire vaghe creature poetiche ed individue, come Selvaggia, Mandetta, Beatrice, che irradiano di viva luce l'aurora della poesia italiana, le cui canzoni filosofiche annunziano un pensiero già adulto e conscio di sé e le cui liriche amorose sono profondamente sentite. Le poesie anteriori noi le leggiamo talora con attenzione ed amore, ma col cuore freddo. Qui il cuore comincia a palpitare; qui troviamo l'amore in tutta la sua ebbrezza, l'esilio con tutte le sue amarezze (1).

Ma di questa notevole distinzione non rimane quasi traccia nei primi capitoli del saggio petrarchesco di qualche anno posteriore (1859). Sia che non avesse ancora convenientemente meditato la questione, sia che ritenesse sufficiente segnare solo qualche linea generale della tradizione lirica prepetrarchesca, il De Sanctis qui si limita a notare (tenendo presenti, mi sembra, soprattutto il Ginguené e il Quinet) che il sentimento di « ingenua ammirazione » per la donna, tipico dei provenzali, si trasforma, passando in Italia, in una « specie di adorazione platonica », in una « poèsia dotta e imitatrice », dove « si ragiona del-

(1) Cfr. F. De Sanctis, *La poesia cavalleresca e scritti vari*, a cura di M. Petrini, Bari, Laterza, 1954, p. 187. Sul corso zurighese intorno agli antichi rimatori cfr. *Lettere dall'esilio*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1939, p. 217.

l'amore con metafisica sottigliezza », con ostentazione di acutezza e di raffinamento: carattere questo che egli assegna a tutti i lirici italiani anteriori al Petrarca, da Enzo al Guinicelli, da Jacopo da Lentini a Cino da Pistoia, eccettuando solo Guittone (di cui però cita poesie apocrife), il Cavalcanti e Dante, perché, « il genio li tira inconsapevolmente, ponendoli in situazioni che li appassionano, e brilla in mezzo ai difetti, e talora giunge a cacciarli via del tutto » (1).

Ben più approfondita e articolata appare invece la prospettiva nel secondo e terzo capitolo della *Storia* (2). Ormai nella mente del critico — anche in seguito alla meditazione, certo avvenuta nel frattempo, delle idee del Fauriel e del Giudici — si fa chiara, anzitutto, la distinzione fondamentale fra la poesia « cavalleresca » provenzaleggiante e sostanzialmente « frivola e convenzionale » dei Siciliani e dei più antichi Toscani e quella dotta e filosofica del Guinicelli e dei Toscani della seconda metà del secolo XIII:

> Questo dunque si ricordi bene: che la nostra letteratura fu prima inaridita nel suo germe da un mondo poetico cavalleresco, non potuto penetrare nella vita nazionale e rimaso frivolo e insignificante; e fu poi sviata dalla scienza, che l'allontanò sempre più dalla freschezza e ingenuità del sentimento popolare e creò una nuova poetica, che non fu senza grande influenza sul suo avvenire. L'arte italiana nasceva non in mezzo al popolo, ma nelle scuole, fra San Tommaso e Aristotele, tra San Bonaventura e Platone (3).

---

(1) Cfr. F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di E. Bonora, Bari, Laterza, 1954, pp. 36 e 51.

(2) Dell'impegno e dell'originalità di queste sue pagine aveva coscienza il De Sanctis stesso, come appare da una lettera a G. De Luca del 1870, edita dal Croce negli *Scritti varii inediti o rari*, Napoli, Morano, 1898, vol. II, p. 241, e su cui ha richiamato la mia attenzione S. Romagnoli: « Io vorrei che tu leggessi le prime 40 cartelle [della *Storia*]. È un lavoro interamente nuovo, e a cui ho consacrato più di sei ore al giorno. Non c'è quasi libro che non abbia letto da capo. Il terzo capitolo, intitolato *Lirica di Dante*, è un lavoro di cui non c'è esempio nella critica nostra e straniera ».

(3) Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1939, vol. I, pp. 29-30.

In questa constatazione del fatale avviamento dotto della letteratura italiana, mi sembra chiara l'eco soprattutto del Giudici; e al Giudici ancora si ripensa quando il De Sanctis più avanti tenta egli pure di giustificare storicamente tale avviamento, e di intendere il progresso che esso rappresenterebbe comunque rispetto alla fase provenzaleggiante. Questo progresso, anzi, per il De Sanctis, non è soltanto di cultura, ma anche di coscienza artistica: e proprio nella « coscienza artistica », nel « senso della forma » più che nel contenuto scientifico-filosofico (comune anche a Guittone e a Brunetto) egli indica il carattere che distingue dagli altri e unisce fra loro il Guinicelli, il Cavalcanti, Dante e Cino. « Non ci è ancora il poeta, — nota a proposito del Guinicelli — ma ci è l'artista. Il pensiero si move, l'immaginazione lavora. La scienza genera l'arte ». E più avanti scrive:

> È in Toscana, massime in Firenze, che si forma questa coscienza dell'arte... Se i poeti superficiali dispiacevano a Bologna, i poeti incolti e rozzi non piacevano a Firenze. A lungo andare non vi poterono essere tollerati Guittone e Brunetto, e sorgeva la nuova scuola, la quale, se a Bologna significava « scienza », a Firenze significava « arte ». Questo primo svegliarsi di una coscienza artistica è già notato in Cino. Egli scrive con manifesta intenzione di far rime polite e leggiadre, e cerca non solo la proprietà, ma anche la venustà del dire... Ma qualità più serie e più profonde si rivelano in Guido Cavalcanti. Anche in lui la perfezion tecnica è somma, anzi in lui è scienza. Innamorato della lingua natia, pose ogni studio a dirozzarla e fissarla, e scrisse una gramatica e un'arte del dire... Così Guido divenne il capo della nuova scuola, il creatore del nuovo stile, e oscurò Guido Guinicelli...

Dunque — conclude esplicitamente il critico, impiegando per la prima volta come formula critica l'espressione dantesca, — « di questo dolce stil nuovo il precursore fu Guinicelli, il fabbro fu Cino, il poeta fu Cavalcanti. La nuova scuola non era altro che una coscienza più chiara dell'arte. La filosofia per sé sola fu stimata insufficiente, e si richiese la forma ». E se poi in Dante appare « la teoria della nuova scuola nella sua più alta espressione », ciò avviene in quanto egli possiede « una coscienza

artistica più chiara e più sviluppata » degli altri, in quanto consapevolmente si propone, come nel congedo della canzone *Voi, ch'intendendo*, « di bandire i veri della scienza ora nella forma diretta del ragionamento, ora sotto il velo dell'allegoria, ma in modo che la poesia, quando anche non fosse compresa da' più, avesse un valore in sé stessa, fosse bella e dilettasse » (1). Tuttavia — è quasi superfluo avvertirlo — « coscienza artistica », « senso della forma », « arte », non equivalgono affatto per il De Sanctis alla « forma » vera e propria, alla « poesia ». Dov'è dunque questa « poesia », e in che relazione essa sta con la « coscienza artistica » degli stilnovisti? Si ricordi come egli, in un passo citato, chiami « poeta » della scuola il Cavalcanti: ma tale qualità non è, per il critico, in rapporto con la sua eccezionale consapevolezza tecnica: « La gloria di Guido fu là dov'egli non cercò altro che un sollievo e uno sfogo dell'animo. Fu là, ch'egli, senza volerlo e saperlo, si rivelò artista e poeta... Guido è il primo poeta italiano degno di questo nome, perché è il primo che abbia il senso e l'affetto del reale... ». Così è per Cino che « meno apparisce dotto e più si rivela artista », come nei sonetti « teneri e affettuosi » dove « in luogo di filosofare e sottilizzare, si contenta di rappresentare con semplicità il suo stato ». Così è, infine, per Dante: « Fin qui giunge la coscienza di Dante », afferma il De Sanctis dopo aver esaminato la poetica dantesca e prima di trattare delle *Rime*. « Se gli domandi più in là, ti risponde come Raffaello: ' Noto, quando Amore spira ', ubbidisco all'ispirazione. E appunto, se vogliamo trovar Dante, dobbiamo cercarlo qui, fuori della sua coscienza, nella spontaneità della sua ispirazione » (2).

---

(1) *Op. cit.*, pp. 46-52.

(2) *Op. cit.*, pp. 47, 48-49, 57. Considerazioni non dissimili da quelle del De Sanctis, ma in forma più sbrigativa, e senza toccare della coscienza artistica degli stilnovisti, fa L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, Torino, Utet, 1927 (I ed. 1866-1872), vol. I, pp. 71-72.

È chiaro dunque come al De Sanctis si riproponga, sostanzialmente, la stessa antinomia di cultura e di sentimento che già il Giudici aveva osservato nella lirica stilnovistica. Va però sottolineato (a parte, naturalmente, i profili dedicati ai singoli poeti, specialmente a Dante) come il forte rilievo che egli dà alla « coscienza artistica » degli stilnovisti, anche se colorato in senso scarsamente positivo, costituisca un primo, notevolissimo (e, per quel che mi consta, non posto nella dovuta evidenza) avvio verso interpretazioni più storicamente approfondite della loro stessa poesia, nella direzione cioè dei futuri studi del De Lollis e del Sapegno; e come proprio su questo piano dell'*ars* e della tecnica venga con lui a rafforzarsi e direi ad imporsi il raggruppamento Guinicelli-Cavalcanti-Cino-Dante, designato anzi per la prima volta (come si è notato) con l'etichetta dantesca, destinata in seguito a tanta fortuna, di « dolce stil novo ».

Ma la definitiva accettazione e cristallizzazione della nozione di « dolce stil novo » e insieme la sua prima, per così dire, rifinitura, avvengono, come è facile prevedere, soltanto nell'ambito della critica positivistica, attenta, secondo il suo metodo, da un lato ad approfondire le ricerche erudite sui singoli rimatori antichi, e, dall'altro, a classificarli rigidamente in « scuole », disposte secondo linee di evoluzione naturalistica. Queste due direzioni si intravvedono chiaramente già nella serie di indagini condotte dal Carducci tra il 1860 e il 1865, prima quindi dell'apparizione della *Storia* desanctisiana, intorno alla lirica dei primi secoli. Mentre infatti egli pubblica ricerche biografiche e testuali intorno a *Cino da Pistoia* (1862) e alle *Rime di Dante* (1865); qui e nei corsi sui primi secoli, tenuti contemporaneamente all'Università di Bologna, specialmente nelle lezioni sui *Rimatori bolognesi del sec. XIII* e su *Guido Cavalcanti* (1), viene tracciando

(1) Il saggio su *Cino da Pistoia e altri rimatori del sec. XIV* è ora nel vol. VI delle *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1939, pp. 1-63; quello *Delle rime di Dante* nel vol. X, pp. 73-202; la lezione sui *Rima-*

una linea di evoluzione lungo la quale pone successivamente, dopo la scuola siciliana, una scuola bolognese capeggiata dal Guinicelli, una scuola di « transizione » (nella quale in un secondo momento, disciogliendo il gruppo bolognese, inserisce anche il primo Guido), e infine « la bella e pura scuola toscana che seguì, con notevole coincidenza storica, il gran movimento popolare del 1282 », e della quale indica come « precursore » il Guinicelli e come componenti, oltre Dante, il Cavalcanti e Cino, anche Gianni Alfani, Guido Orlandi, Jacopo Cavalcanti, Lapo degli Uberti, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene. Meno chiaro è invece in che cosa propriamente consista per lui questa evoluzione: ché, se nei saggi sui poeti bolognesi e sulle rime di Dante sembra che egli ponga la novità del Guinicelli e dei nuovi poeti toscani (seguendo soprattutto il Fauriel, che cita) nel contenuto dotto e filosofico — di cui mette anzi in rilievo, forse valendosi di spunti dell'Ozanam (1), le corrispondenze con i mistici —; altrove, come nella lezione sul Cavalcanti, afferma che « il nuovo e l'originale » della poesia toscana consiste nell'aver mescolato « la lingua e il movimento passionato » del popolo con « gli spiriti alti e cavallereschi » dei nobili e con la cultura classica risorta per merito di Brunetto Latini (2); mentre in un accenno più tardo (1874) sottolinea anch'egli, come il De Sanctis ma con tono più positivo, la coscienza artistica degli stilnovisti (3).

---

tori bolognesi del sec. XIII (1864-65) nel vol. XIII, pp. 129-151; quella su *Guido Cavalcanti* (1864-65) nel vol. X, pp. 37-72.

(1) Cfr. specialmente A. F. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*, Paris, Olivier, 1840, parte III, cap. 3.

(2) A queste idee si riallaccia anche A. D'Ancona nel saggio, scritto nel 1874, su *Il contrasto di Cielo dal Camo*, in *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano, 1891, p. 310, ma insistendo specialmente sull'azione dell'elemento popolare.

(3) Cfr. il saggio *Critica e arte* in *Opere* cit., vol. XXIV, p. 250, dove polemizzando con B. Zendrini, che aveva nominato Dante quale esempio di poesia popolare, esclama: « Dante, il cui lavoro

È però soltanto verso il 1880, con il Bartoli (il quale ben conosceva la *Storia* desanctisiana) che la nozione di « dolce stil novo », sostanzialmente nei termini segnati dal critico napoletano, viene accolta come un dato di fatto indiscutibile e ufficialmente consacrata con l'etichetta da questi proposta senza insistere e quasi di passaggio (1).

Afferma il Bartoli all'inizio del cap. XI del volume *I primi due secoli*, pubblicato appunto nel 1880:

> Abbiamo veduto la lirica bamboleggiante, astrusa ed accademica dei Siciliani salire per vie diverse fino alle speculazioni filosofiche del Guinizelli. Il quale può dirsi come precursore della scuola poetica del *dolce stil nuovo*, che apparisce prima, sebbene ancor debolmente, con Lapo Gianni, che si rafferma poi con Guido Cavalcanti e con Cino da Pistoia, e che finalmente erompe in tutto il suo splendore con Dante. Tutta la novità, tutto il magistero poetico di questa bella e splendida scuola, colla quale ha principio veramente l'arte italiana, consiste in quello che l'Alighieri espresse così efficacemente: « I' mi son un che quando Amor mi spira noto ed a quel modo Ch'ei ditta dentro vo significando »; significare, cioè, i sentimenti dell'animo, a quel modo che Amore li ispira, cioè in maniera appropriata ed elegante, accoppiare forma e contenuto, e fare dell'uno e dell'altro tutto un insieme artistico. In questo *insieme artistico*, in questa

---

giovanile fu tutto di reazione contro i rimatori *plebei* di Toscana e di Puglia? Dante che parla così rispettosamente di *colori retorici*, che chiama *padre suo* il Guinicelli e seguitò e compiè la scuola bolognese, la quale prima applicò alle nuove rime la dottrina e la tradizione dello stile latino? ». Altre pagine del Carducci intorno alla lirica stilnovistica sono nei saggi *Intorno al alcune rime dei secoli XIII e XIV, ritrovate nei memoriali dell'Archivio Notarile di Bologna*, pubblicato nel 1876 e ora in *Opere* cit., vol. VIII, pp. 169-343; e *Musica e poesia nel mondo elegante del sec. XIV*, nel vol. IX, pp. 293-391; e cfr. anche la lezione su *Cino da Pistoia* (1866) nel vol. XXII, pp. 409-416.

(1) Per quanto riguarda in particolare l'impiego della formula « dolce stil novo », il primo che la usi, dopo il De Sanctis, è però (se ho ben visto) il D'Ancona nella prefazione a *Le antiche rime volgari* ecc., cit., vol. I (1875) p. XIII, dove parla della « lirica antica italiana, quella almeno che antecede il *dolce stil nuovo* iniziato dal Guinicelli e perfezionato dai migliori fiorentini e massimamente da Dante ». La formula è accolta anche da N. Caix, *Origini della lingua poetica italiana*, Firenze, Le Monnier, 1880, p. 11.

opera dello spirito spontanea e riflessa al tempo stesso, sta la preminenza della nostra poesia, e sta la gloria di quella scuola... (1).

Parrebbe che con queste ultime considerazioni il Bartoli intenda risolvere in una interpretazione più comprensiva l'antinomia della critica romantica e del De Sanctis: ma in realtà si tratta piuttosto, a mio giudizio, di una momentanea e generica contaminazione: come prova chiaramente il fatto che poi, nelle caratterizzazioni dei singoli poeti della scuola, egli torna a distinguere, e più rozzamente del De Sanctis, i momenti « schietti » e « spontanei » dalla dottrina e dall'artificio (2). Sulla linea del Bartoli, che del resto esplicitamente dichiara di aver tenuto presente, rimane anche l'altro storiografo ufficiale dell'epoca, il Gaspary, almeno per quanto riguarda sia l'accoglimento del concetto e del termine di « dolce stil novo » sia la definizione e la valutazione dei suoi caratteri generali: « Per opera di questi (gli stilnovisti fiorentini) la cerchia di idee, che aveva introdotte per primo nella poesia Guido Guinicelli, trovò il suo compimento tipico, si mutò in un vero sistema... »; e se anche in essi tali idee finiscono per irrigidirsi di nuovo in formule convenzionali, « pure rimane sempre in questa nuova scuola fiorentina un resto più considerevole di sentimento individuale, e ciò che poi la distingue è la forza e la maturità crescente della forma... » (3).

Appunto per l'irrigidimento didattico e manualistico che le caratterizza, le pagine del Bartoli e del Gaspary possono, meglio che quelle del De Sanctis e del Carducci, segnare il punto d'arrivo della nostra ricerca. Proprio di qui, dalla presenza ormai pacifica della nozione di

---

(1) Cfr. A. Bartoli, *I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano, Vallardi, 1880, p. 293.

(2) Questo atteggiamento è ancor più chiaro nel vol. IV della *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1881, quasi tutto dedicato agli stilnovisti.

(3) Cfr. A. Gaspary, *Storia della letteratura italiana*, trad. da N. Zingarelli, Torino, Loescher, 1887 (I ed. tedesca 1884), pp. 184-185.

« dolce stil novo » come di una scuola ben determinata di poeti lirici uniti da una medesima educazione filosofica e tecnica e al tempo stesso portati a reagire ad essa da una pure comune « spontaneità » sentimentale, partiranno gli studi e le discussioni della critica successiva: sia quando questa si volgerà, nell'ambito del gusto neoromantico e decadentistico, ad approfondire con più sottili indagini e più aderente simpatia gli aspetti di quella cultura; sia quando cercherà sulla linea del metodo crociano di porre piuttosto in evidenza l'ispirazione individuale dei singoli poeti, negando magari l'esistenza stessa della « scuola »; sia infine allorché tenterà, con più matura coscienza storica, di intendere lo « stil nuovo » come una poetica in cui le varie ispirazioni personali concretamente si educano e si distinguono.

Emilio Bigi.

VARIETÀ

UN CODICE INESPLORATO DELLA «DECLAMATIO» DI LORENZO VALLA

(Bibliot. Nazion. di Napoli VII.D.25).

I codici sino ad ora conosciuti della *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio* di Lorenzo Valla, sui quali si sono basate le due più recenti edizioni, quella del Coleman (1) e quella dello Schwahn (2) sono il *Vat. lat. 5314*, il *Vat. Ottob. lat. 2075* ed il *cod. 582 della Bibl. Capitolare di Lucca.*

Tutti e tre i manoscritti furono accuratamente descritti dallo Schwahn, che li usò sagacemente nella sua edizione contrassegnandoli rispettivamente con le lettere *A*, *B*, *C*. Un frammento della Declamatio è offerto anche da due carte del *cod. Urbinate 337*, che lo Schwahn designò con *D* (3).

Un quinto manoscritto dell'opuscolo valliano è nel *cod. VII. D. 25* della Biblioteca Nazionale di Napoli, sfuggito a tutti gli editori della *De falso credita* e da me segnalato e sommariamente descritto in una nota apparsa nel 1951 sulla «Rivista Storica Italiana» (4).

---

(1) Ch. B. Coleman, *The treatise of Lorenzo Valla on the Donation of Constantine. Text and translation into English*, Yale University Press, MDCCCCXXII.

(2) *Laurentii Vallae De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio. Recensuit et apparatu critico instruxit* Walter Schwahn, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, MCMXXVIII.

(3) Schwahn, *op. cit.*, p. XII-XIII: «... totus fere hic liber [scil. *Declamatio*] de industria ex hoc volumine excisus est; tantum duo folia cum tribus paginis contextus supersunt, at in iis scriptura diligentissima abrasa est. Tamen contextum legere possumus, in quo prima et extrema pars operis inest, haec non tota... In codice *D* prima pars semper congruit cum codice *B*, non congruit cum codice *A*...»; e, dopo aver segnalato quattro luoghi nei quali *D* si discosta da *A*, conclude: «Cetera cum codice *A* congruunt, in codice *B* haec pars deest».

(4) Cfr. F. Gaeta, *Una polemica quattrocentesca contro la «De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio» di Lorenzo Valla*, in *Rivista Storica italiana*, LXIV (1952); pp. 383-98. Il cod. *VII.D.25* della Biblioteca Nazionale di Napoli è un ms. cartaceo del sec. XV, rilegato in pelle marrone e misurante cm. 15 × 21,5 e citato nel catalogo della stessa Biblioteca come *Laurentii Vallensis doctrina contra haereticos*. Nel foglio di guardia all'inizio si legge: *Theologus dicitur homo iustus et sacris litteris eruditus* e, di altra mano posteriore, *Pertinet ad conventum Sancti Joannis Capistrani*. Il volume consta di cc. 178 num.: c. 1r., *Notum sit*

Un accurato esame del codice napoletano, in preparazione di un'edizione dell'opera del Valla, che sarebbe mia intenzione procurare quanto prima, mi ha convinto dell'opportunità della presente segnalazione, soprattutto tenuto conto che questo, fin ora inesplorato, è tra i manoscritti della *Declamatio* il solo che, oltre ad *A* e *C* offra il testo completo dell'opuscolo, dal momento che *B* si arresta verso la fine del cap. XXVIII, dopo le parole *Deum testamur, iniuria* (1) e *D*, come si è accennato, offre solo un breve frammento.

Il confronto del testo fornito dal manoscritto napoletano (*N*) con il testo stabilito dallo Schwahn (*S*) e con le varianti segnalate in questa edizione è piuttosto interessante.

Un primo gruppo di lezioni di *N* è presente in tutti gli altri manoscritti ed edizioni (2)

33,29 chartulam *om.*
34,23 et *om.*
53,19 quamque romanam
31 singulae non singulos
57,19 adiungat aut cur solum nescio
75,25 Amphitrionum

S emenda tutti questi luoghi, ma non sempre la congettura appare felice. A 33,29 sarebbe preferibile *donationem* basandosi sulle parole che seguono subito dopo (*Privilegiumne tu... vocas donatio-*

---

universis Christi fidelibus qui fideles in regno Bohemie instant et Domino adiuvante instare proponunt sive per mortem sive per vitam quantum est eis possibile pro articulis infrascriptis.../ c. 3v., *Recedite a tabernaculo hominum impiorum et nolite tangere que ad eos pertinent ne involvamini peccatis eorum ...* / c. 100r., *Et sic est finis huius opusculi anno Domini mccccxxx in feria tertia ante festum pentecostes per me Johannem Erogenpeck de monaco Wienne scripti.* / c. 100v., *Hic signatur quedam dubia circa defectus sacramenti altaris contingencia...* / c. 104r., *Anno Domini mcccc°xxx° in vigilia sancte Trinitatis Wienne.* / c. 104v., *Circa arborem consanguineitatis queritur primo...* / c. 105r., *eo quod qualitercumque vocatur non variatur arbor.* / cc. 105v.-106v., schemi di alberi di consanguineità / cc. 107r.-108r., bianche / c. 108v., *Libellus hereticorum Wiklef et Hus ex Procopio. Ut Deus omnipotens Pater per dilectum Filium suum Jhesum Christum in Spiritu Sancto vobis et omnibus christianis aperiat intellectum...* / c. 113r., *Dominus noster Jhesus Christus vos corpore et animo sanet. Amen. Anno Domini m.cccc.xxx et cetera* / c. 113v., *Replicatio dominorum magistrorum in sacra pagina contra litteram Procopii heretici et suorum complicum.* / c. 123r., *Hec scripta sunt ut credatis et ut credentes vitam eternam habeatis. Anno Domini millesimo quadringentesimo tricesimo et cetera. Deo gratias. Ex parte aliquorum in sacra pagina doctorum catholicorum.* / cc. 123v.-126r., bianche / c. 126v., piccolo lessico di nomenclatura familiare latino-tedesco / cc. 127r.-172r., *De falsa* (sic) *credita et ementita Constantini donatione* e, di mano posteriore, *De falso credita et ementita Constantini donatione* / cc. 172v.-178v., bianche. Sul foglio di guardia alla fine, di mano recenziore, *Vallensis ca. hereticos.*

(1) Cfr. ed. SCHWAHN, p. 70, riga 6. Le citazioni ed i raffronti d'ora innanzi saranno eseguiti su questa edizione, che si indicherà con *S*; le cifre arabe indicheranno rispettivamente la pagina e la riga.

(2) Le edizioni esaminate dallo Schwahn sono: 1517 (*H*); 1520 (*E*); 1540 (*O*).

nem etc.); a 57,19 non è, quanto meno, di tutta evidenza che *aut cur solum* sia senz'altro interpolazione (1).

La lezione di *N* concorda poi con quella di tutti i codici ed edizioni, all'infuori di *A* in sette luoghi: 1,24; 2,22; 33,29; 57,31; 70,18; 72,21; 74,18; con tutti all'infuori di *E* in due: 70,29; 75,12; con tutti all'infuori di *C* in uno: 81,27; e con tutti all'infuori di *D* ancora in uno: 26,9.

Il confronto tra *N* e gli altri manoscritti ed edizioni rivela le seguenti specifiche concordanze:

N - A: 25,18 (*extiterint*); 27,21 (*Proho*); 33,8 (*christianos*); 33,24 (*committas*); 54,21 (*intelligantur*); 64,20 (*honore*); 66,29 (*vendicent*); 80,16 (*exorbet*)

N - B: 10,21 (*totiens*); 18,11 (*mensis viduarum*); 26,17 (*apud Caudium Propontum Telesium*); 39,18 (*transferre alio volebat*); 44,12 (*intelligunt*); 49,9 (*iocundius*); 51,21 (*locutus esset*); 74,33 (*fas*); 76,23 (*et facti et iuris*)

N - C: 16,9 (*a* om.); 16,10 (*voluit*); 17,31 (*temptationem*); 20,10 (*controversiis*); 26,20 (*libet vos nuperrimi, licet defuncti estis*); 47,22 (*numero plurali*); 51,31 (*episcopale*); 56,3 (*preteribit*); 57,18 (*adhuc*); 60,17 (*ut puta*); 65,20 (*armatus*); 68,21 (*μητρόπολις*).

Sono lezioni particolari di *N* (tralasciando per il momento le discordanze di indole puramente ortografica):

2,22 *itaque*
26 *est*
3,8 *inferior a papa*
11 *hoc enim facinus a me*
19 *hoc* om.
23 *perstringere*
4,19 *summi* om.
5,8 *ulla in historia*
18 *quo loquemur*
20 *permittendum*
6,7 *Ne ego*
27 *sibi* om.
7,2 *ne parentes*
5 *admirari*
15 *ac minima* om.
19 *opinentur*
11,7 *arbitratum*
15,10 *assumptis*
14 *adhuc* om.
17 *commotum assentiat*
34 *filii*
16,1 *assentirer*
9 *Naaman*

(1) Il testo di *N* e di tutti i mss. ed edizioni è *terret nos odio Petri, cui Paulum cur adiungat, aut cur solum, nescio.* Il senso di *aut cur solum* è chiaro se ci si pone nel tono generale dell'esame che il Valla conduce del testo del pseudo-privilegio; esame pervaso fondamentalmente da uno sprezzante sarcasmo e da una violenta ironia. Il falsario vuole atterrirci col prospettarci la condanna divina e, non contento, aggiunge contro l'eventuale violatore del costituto « et sanctos Dei apostolos Petrum et Paulum sibi in praesenti et in futura vita sentiat contrarios » (*S* 57, 3-4). Il Valla si chiede: perché all'ira di Dio aggiungere l'odio di Pietro? e perché a Pietro aggiungere solo Paolo e non tutti gli apostoli? o tutti i santi? Anche il Coleman mantiene *aut cur solum*.

17,5 *renunciavimus*
16 *argenta*
19 *elligit*
24 *mittebant*
18,10 *derelinquere*
12 *alius*
20 *vectitum atque prophanum*
19,11 *regnum meum* om.
ministri utique mei om.
13 *sue*
30 *non constituit*
20,15 *sunt filii mei*
30 *tuum* om.
32 *nobis*
21,6-7 *et quodcumque... in coelis* om.
21 *fereo*
22,9 *iniuriosam*
27 *acceptatum*
32 *Silvestro*
23,3 *non*
8 *tradde*
24,4 *se* om.
5 *ab illis*
6 *non traditur possessio non traditur*
penes eos
18 *eiecit*
26,18 *et sub iugo*
23 *iactatis*
27,27 *aut dubium*
28,2 *profuturum*
3 *quod prius venire*
29,3 *datum*
18 *ubi isti*
19 *ubi ait*
30,1 *hoc* om.
2 *prout ex*
20 *a multis... cognovimus* om.
22 *imitentur*
31 *ut* om.
31,12 *Varaginensis*
18 *et vere*
26 *Varaginensis*
nosque
29 *lectitatur*
33,4 *duabus* om.
10 *capita*
23 *prosperitati*
35,2 *inter*
3 *quasi non*
26 *intelligimus*
36,7-8 *Romanusne? at cur non dicitur populus* om.
8 *subiacensne*
12 *ipse* om.
13 *subiacens*
16 *et* om.
37,14 *curat*
scabritia
23 *concessam*
39,14 *transferre*
16 *edificare*
40,2 *Bizantium*
9 *locus*
15 *in occidente* om.
31 *beatos Petrum et Paulum*
41,4 *dictasti*
20 *vicino Egipto*
32 *singularium*
34 *Affrica*
42,12 *cum mutato nomine*
16 *num*
43,5 *diversis*
44,3 *convertentur*
10 *sibi vestimenta*
18 *patescet*
19 *nostri imperii*
45,15 *Menechinis*
16-18 *Plinius... inventores* om.
46,18 *semel*
30 *etiam ei*
47,9 *statuas aut aquilas suas*
31 *ut*
48,1 *aut sui scribe*
21 *confictum*
25 *sortiti fuerint*
29 *affici*
32 *impartis*
33 *ab iis*
49,8 *pro* om.
9 *iocundius sonat*

17 *adde*
8 *luballonicis*
31 *sint*
50,3 *calceamentis*
31 *non fecisset*
52,10 *passus non est*
18 *peculialiter*
29 *cesarii*
53,6 *sua ornamenta*
10 *hominem*
11 *Moysem*
19 *cure tamen palatium nostrum*
29 *involverit*
minitussima
31 *quare*
54,20 *hee*
55,10 *desisti*
25 *scripturam* om.
26 *etiam firmamus*
56,13-14 *qui nos regnare praecipit* om.
15 *nostros successores*
16 *amplissimum*
21 *obtestetur*
23 *illa*
29 *illum* om.
57,6 *aut hec*
7 *non Cesaris aut secularis principis esse solet*
21 *hae* om.
22 *execrarer*
58,1 *hec sunt*
59,1 *sancti*
14 *historiam texit*
15 *eorum quidem*
24 *Aprilis*
25 *Galicano quartum*
26-29 *Diem... quartum consule* om.
60,6 *ad filium Joitam*
16 *perfer*
18 *perferente*
19 *ut* om.
21 *est* om.
23 *stultitiae ac vessanie*
61,7-8 *pontificibus cogitis summis*
11 *ut fateor*
16 *pictam fabulam*
19 *relinquit*
28 *templo* om.
62,6 *suam*
15 *decem milia*
17 *eisdem*
63,5 *veneratur*
13 *tanto*
19 *et tacti*
25 *non... occidisset* om.
64,12 *ut... negant* om.
16 *cibo erat*
23 *denegato*
prodisset
31 *que modo vera*
65,3 *illuderet*
5 *optendetis*
6 *satis per se superque satis*
23 *Veiis*
66,15-22 *Terentius... Genucius* om.
25 *metu*
67,3 *aput illos*
17 *genitricis*
20 *nisi quod*
22 *et* om.
68,4 *est habenda*
8 *ipsae* om.
9 *Transeo quod cruorem puerorum ad curationem lepre facere dicunt quod medicina non confitetur* interp.
capitulinus
22 *maior civitas*
69,13 *Patroculus*
parti sunt
videntur mihi
15 *Augusto*
19 *sicut* om.
22 *portibus*
23 *contatibus*
24 *Pascale*
26 *si sua et ab eo*
28 *tuum ex imperio romano erit*

70,2 *donata pontifici*
6 *appelles*
9 *quam ille*
22 *me esse*
25 *es Lodoici*
71,10 *mirum* om.
12 *et* om.
25 *tamen vocati ea re*
28 *ospitiis*
72,12 *quicquid*
18 *iis*
19 *iis*
24 *vetebatur*
73,4 *et* om.
10 *ab iis*
19 *etiam nec perdes*
21 *nido longius*
31 *e culpa*
74,10 *super*
24 *bella*
29 *refererentur*
34 *cuiusque*
75,16 *sibi deligere*
23 *Hos*
76,9 *iis*
77,4 *quantus*
6 *perisse*
32 *ut in nomine*
78,2 *virga* om.
16 *licebit*
30 *a te*
79,2 *pupillos*
11 *strupum*
16 *non puto pro hoste*
24 *num licebit*
25 *sunt operis*
26 *tonantem*
80,7 *quod*
13 *defloravit*
17 *id est* om.
21 *detestetur*
24 *ei* om.
81,2 *ipsa*
15 *et pontificatu*
22 *patior*
24 *iniuriam*
30 *nec frangere nec terrere*
82,2 *et ipsi impii*
4 *nec quis*
9 *et iam*
17 *partes ecclesie, partes contra ecclesiam*

Di tutti questi luoghi, alcuni meritano particolare considerazione poiché forniscono una lezione migliore di quella offerta da tutti gli altri manoscritti ed edizioni e consentono di stabilire con maggior sicurezza il testo della *Declamatio*. Va rilevato, a questo proposito, che il Coleman, nella sua edizione, per la quale si basò soltanto su *A* e su *E*, intuì per congettura parecchie di queste lezioni esatte: la lettura di *N* viene ora a confermare quanto a proposito di *S* osservò A. D. Frazer (1).

Queste lezioni sono: 29,18; 34,17; 44,3; 48,33; 50,3; 57,22; 59,15; 62,15; 62,17; 64,23; 65,23; 67,3; 67,17; 70,25 (*es Lodoici*); 75,23; 80,7. Lo Schwahn avrebbe dovuto emendare almeno quattro luoghi, nei quali il testo era palesemente corrotto: 57,22; 59,15; 64,23 (*S* = prodiisset); 80,7; egli non lo fece, ma il Coleman, più attento, o forse

(1) Cfr. A. D. Fraser, rec. all'ediz. dello Schwahn, in *Speculum*, V (1930), 2, pp. 234-35: « Though Coleman's text is constructed almost solely on the basis of the Vatican codex and Hutten's edition, it is a sound and thoughtful piece af work, an in a few places is undoubtedly successful in restoring Valla's true reading where Dr. Schwahn seemingly has failed ».

meno legato a criteri meccanici di edizione, corresse esattamente, ed *N* fornisce la controprova delle sue correzioni.

Resta ora un gruppo di lezioni, che, pur non imponendosi immediatamente, non meritano tuttavia di essere trascurate. Esse sono:

1,22 *Itaque* (*S* igitur)

40,9 *Opinor, ignorabat Constantinus* l o c u s *quem condendae urbi delegerat, sub quo coelo esset, urbsque an provincia, quanta eius mensura foret.* Che è lezione anche accoglibile, ma data da *N* soltanto e quindi non accettabile senz'altro.

48,29 *Et ego stolidus mirabar quod papa* a f f i c i *diceretur.* Proporremmo qui di accettare come più logica questa lezione. *Affici*, infatti, meglio si collega che non *effici* con quanto immediatamente precede: « Ministri, qui romanae ecclesiae servient, dignitate afficientur imperatoria? ».

60,16; 60,18 rispettivamente p e r f e r e p e r f e r e n t e. Da tenersi in considerazione perché « litteras perferre » offre un senso più preciso e più adeguato a tutto il passo che non « litteras proferre ».

61,16 *Nonne apud Aram Coeli... cernimus pictam* f a b u l a m *Sybillae et Octaviani* etc.; che è lezione più consona che non *pictam tabulam.*

77,32 *Is fuit Bonifacius nonus, octavo in fraude* u t (*S* et) *in nomine par.*

Un'ultima serie di osservazioni gioverà a determinare la posizione di *N* rispetto agli altri manoscritti e stampe che appaiono nello « stemma codicum » costruito dallo Schwahn.

B non può derivare da *N* perché quest'ultimo non ha l'interpolazione a 5,18 (*numquam* Constantinum fuisse facturum, ut alteri daret imperium) che si registra in *B*; né erra a 10,18, ma dà la forma retta *a vetusta consuetudine* laddove *B* ha l'annotazione marginale *in exemplari scriptum est « a vesta », forte scribendum est « a iusta »*; né a 59,18 ha *sequiturus*; né omette *loco* a 59,19 come le annotazioni di *B* affermano dell'esemplare dal quale questo codice deriva. Né *N* deriva da *B* non registrandosi nel primo la omissione a 19,2-4.

C non può derivare da *N* perché a 10,18 ha *vestra consuetudine.*

Concordanze notevoli e specifiche si registrano tra *A* e *N*; per esempio: 27,21 *Proho*; 33, 8 *christianos*; 64,20 *honore*; 68,14 *τοῦ*; 80,17 dove *A* omette le parole greche, ma conserva le latine *populi vexator* (in concordanza qui anche con *C*). Tuttavia *N* non può derivare da *A* per la presenza di almeno due esatte lezioni (che è specifica di *N* soltanto): 34,17 *qui cum a vero incepisset falsa adiecit*; 30.5 *numeri*; e soprattutto perché *A* presenta frequenti lacune al posto delle parole greche sempre presenti in *N*. Che neppure *A* derivi da *N* è comprovato dal fatto che alcune omissioni presenti nel secondo manoscritto non si riscontrano nel primo: 4,19; 19,11; 20,30; 21.6-7; 30,20; 36.7-8;

40,15; 45,16-18; 55,25; 56,13-14; 56,29; 59,26-29; 60,19 e 21; 63,25; 64,12; 66,15-22; 67, 22; 68,8; 69,19; 71,10 e 12; 73,4; 78,2; 80,17 e 24.

A proposito di *E*, lo Schwahn ha giustamente notato che esso è risultante dalla contaminazione di parecchi manoscritti: *B* in primo luogo, secondariamente un codice apografo dell'archetipo, quindi un altro codice *deterior* dal quale provengono le lezioni che hanno mutato il primitivo contesto. *E* dunque deriva da un codice che alla sua origine questi tre manoscritti, e su esso opera corrompendo un non piccolo numero di lezioni (1). *N* è probabilmente da identificarsi col *bonus codex certo archetypi ipsius apographon* postulato dallo Schwahn; e ciò per il numero di esatte lezioni che *N* offre rispetto ad *E* ed agli altri codici ed edizioni.

N, tuttavia, è tutt'altro che privo di difetti e di errori ed è anche, verosimilmente, la fonte di tre luoghi errati di *E*; vale a dire: dell'interpolazione già segnalata più volte, a 68,9 (*Transeo quod cruorem puerorum ad curationem lepre facere dicunt quod medicina non confitetur*), della lezione *voluit* a 16,10 e della lezione *bubulonicis* a 49,28.

Nonostante però queste mende, *N*, appunto perché fornisce in non pochi luoghi lezioni di gran lunga più corrette di quelle offerte dagli altri manoscritti e stampe, in una futura edizione della *Declamatio* meriterà attenta considerazione e dovrà porsi in primo piano, accanto ai codici già noti, quantunque in più luoghi discordante con i fondamentali *A*, *B*, *C*.

FRANCO GAETA.

---

(1) Cfr. SCHWAHN, *op. cit.*, pp. XXI-XXII: « Ac primum quidem constat *E* ex compluribus codicibus contaminatum esse... E quibus codicibus unus certo designari potest: is est codex *B*... Sed codicem *B* non solum fontem editionis *E* esse iam supra vidimus. Bonis quibusdam lectionibus, quibus *E* omnibus codicibus praestat... probatur unum fontem esse optimum codicem certo archetipi ipsius apographon. Alii loci, quibus pristinus contextus commutatur, sed sententia non depravatur... fieri non potest, ut ab editore inventi sint, id quod eius stultitia non patitur. Has igitur lectiones oportet ex alio exemplari sumpserit, quod traditum contextum leviore quodam modo tractavit. Omnis generis erratorum pravorumque verborum certo editor auctor habendus est, quem prudentissimum non fuisse cognovimus. Editio igitur *E* ab exemplari quodam originem ducit, qui non minus quam tres fontes habuerit oportet, primum codicem *B*, deinde alterum quendam bonum codicem, apographon archetypi, denique tertium quendam deteriorem; huic exemplari editor exiguum numerum omnis generis pravarum lectionum addidit ».

LA "TIRANNIDE„ DI VITTORIO ALFIERI

Anno fervidissimo nella vita interiore dell'Alfieri, il 1777. Nel maggio ideò la *Virginia*, dopo aver letto « gli infiammati discorsi di Icilio » nel libro terzo di Livio. Poco dopo, il 4 giugno, ideò *La congiura de' Pazzi*; e per disporsi a stendere questa seconda tragedia « di libertà » lesse Machiavelli; e, « invasato di quel suo dire originalissimo e sugoso », si sentì costretto « a lasciare ogni altro studio, e come ispirato e sforzato a scrivere d'un sol fiato i due libri della *Tirannide*... Fu quello uno sfogo di un animo ridondante e piagato fin dall'infanzia dalle saette dell'abborrita e universale oppressione » (*Vita*, Epoca IV, cap. IV). Notate: *fin dall'infanzia*: non pare dubbio che ci sia qui un'allusione ai primi suoi anni, vissuti nella casa paterna, e agli infelici metodi educativi che vi si praticavano, non certo per malanimo, ma per ignoranza.

Il trattato *Della Tirannide* (riveduto e in qualche parte rielaborato parecchi anni più tardi, tra l'86 e l'89, e messo a stampa tra l'89 e il '90) è per noi, nello stesso tempo, qualchecosa di più e qualchecosa di meno che un trattato politico. È un documento umano di singolarissima tempra, che non è stato ancora posto pienamente nella sua giusta luce. Né, d'altro lato, si può dire che l'Alfieri vi abbia esposto, se non saltuariamente e con scarsa consapevolezza, idee che si possano giudicare nuove nella storia del pensiero politico. Nuovo, almeno in Italia, è lo stato d'animo rivoluzionario, invaso di pathos profetico, che l'ha dettato al poeta, in quell'anno per lui memorando: quando insorse dal suo intimo cuore l'ingenua, totale, « religiosa » fede nella dea Libertà (1).

---

(1) Sul sentimento e sul pensiero politico dell'Alfieri sono da considerare oggi fondamentali gli studi del FUBINI, e particolarmente i primi due capitoli della monografia: *Vittorio Alfieri - Il pensiero. La tragedia* (prima edizione: Firenze, Sansoni, 1937; seconda edizione riveduta: ivi, 1953) e il *Ritratto dell'Alfieri* (Firenze, La Nuova Italia, 1951). Per gli altri studi che trattano di proposito o incidentalmente del pensiero politico alfieriano, dal Bertana e dal Masi al Croce, al Gobetti, al Calosso, al Russo (*L'Alfieri politico*, in *Ritratti e disegni storici*, Serie prima, Bari, Laterza, 1946), al Sapegno (*L'Alfieri politico*, nella rivista *Società*, 1949, pp. 365-382), rimando alle copiose e dotte note bibliografiche del Fubini, in fondo al volume sansoniano, seconda edizione. Particolarmente utili mi sono state le pagine dedicate all'Alfieri nel libro del SALVATORELLI, *Il pensiero politico italiano* (cito dalla quarta edizione: Torino, Einaudi, 1943). Ho trovato osservazioni interessanti nel breve scritto di F. FORTI, *L'antipolitica di V. Alfieri* (nel fascicolo di *Convivium*:

L'animo da cui nacque la *Tirannide* già si intuisce nel proemio del libro primo, dedicato *Alla Libertà*. (Citiamo dalla prima redazione, del 1777, non tenendo conto, per ora, delle correzioni e aggiunte che furono fatte più tardi) (1). Dopo aver detto che altri già nei loro scritti discorsero incidentalmente della libertà, ma dedicarono poi sempre i loro libri a un principe, e perciò hanno scritto con ambiguità e reticenze, il poeta aggiunge: « Io che tale non sono, io che scrivo perché le triste mie circostanze mi vietano di fare; io che abbandonerei ad ogni necessità incalzante la penna per prendere il ferro, io ardisco a te dedicar questi fogli... ». Dove si scopre facilmente l'intima ragione che dà tanta baldanza al giovane scrittore: la certezza di essere nato, non meno, o più, per l'agire eroico e arrisicato, che per lo scrivere, sia pur libero e magnanimo. Questa « altissima stima di se stesso » (*Del Principe e delle lettere*, II, cap. 7) era nell'Alfieri ventottenne tutta salda e lucente. Più tardi (è difficile dire quando) la fede nella propria vocazione eroica subì una prima incrinatura, che si venne poi via via allargando. Ne è indizio già qualche significativo ritocco ch'egli introdusse in coteste parole tra l'86 e l'89, come appare dal testo definitivo. Nel quale si legge: «... io, che ad ogni vera incalzante necessità abbandonerei tuttavia la penna per impugnare sotto il tuo nobile vessillo la spada... ». Dove è evidente l'attenuazione introdotta dall'epiteto *vera*; e forse anche più significative sono la correzione *la spada* (invece che *il ferro*) e l'aggiunta *sotto il tuo nobile vessillo*. Aggiungendo *vera*, il poeta riservava interamente a se stesso il giudicare del tempo e delle circostanze per cui si imponesse davvero la *necessità* di agire: che è quanto basta all'uomo per giustificare dinanzi al mondo e alla propria coscienza, con maggiore o minor buona fede, l'inazione, in qualunque tempo! E la *spada* e il *vessillo* suggeriscono l'immagine di una battaglia ordinata e schierata dei liberi contro i tiranni: visione che allontana in un remoto e quasi mitico avvenire ogni effettiva *necessità* di agire; mentre, per contro, dietro l'immagine del *ferro* si profila l'ombra del regicida, del congiurato, cui non basta il coraggio consueto ad ogni uomo d'onore, ma occorre qualchecosa di più arduo e più raro. Lo disse con efficacia epigrafica il poeta stesso

---

Scritti sull'Alfieri, Torino, 1949) e nel libro di B. BRUNELLO, *Il pensiero politico italiano del Settecento*, Milano-Messina, 1942. Utili raffronti e riscontri sono nell'introduzione agli *Scritti politici di Vittorio Alfieri* a cura di E. ALLODOLI, Lanciano, Carabba, 1920, due volumi. Alcuni concetti di questo mio studio erano già sostanzialmente esposti nella prima edizione del mio libro *L'anima e la poesia di Vittorio Alfieri*, Torino, Paravia, 1932 (riprodotto, con altri studi alfieriani, nel volume *Alfieri*, Torino, Chiantore, 1945) e in mie rassegne e recensioni alfieriane pubblicate in questo *Giornale* dal 1934 in poi.

(1) La prima redazione del trattato *Della Tirannide* è stata pubblicata in un volume dell'Edizione Astese delle opere dell'Alfieri: *Scritti politici e morali*, vol. I, a cura di P. CAZZANI, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

nella *Congiura de' Pazzi*: « Freddo valor feroce, — man pronta e ferma, imperturbabil volto, — tacito labbro, e cor nel sangue avvezzo: — tale esser vuolsi a trucidar tiranni » (Atto IV, scena 6ª). Che scrivendo *il ferro*, nel '77, il poeta pensasse al pugnale del congiurato piuttosto che alla spada del combattente, è dimostrato da una lezione intermedia, che precede il testo definitivo: in luogo di *prendere il ferro* l'autore scrisse: *impugnare sotto i tuoi vessilli il pugnale* [corretto: *lo stile*] (1).

La *Tirannide*, piuttosto che un trattato politico, è un saggio di « scienza dell'uomo » (*Principe*, II, 9; III, 4), ed è un libro di oratoria morale. Tra le notazioni e i profili psicologici circola un fervido lirismo etico, che dà un tono inconfondibile al libro. La musa del poeta è qui l'indignazione; i sentimenti dominanti, ansioso orrore e dispregio. Il « libercoletto » giovanile dell'Alfieri si potrebbe per ironia intitolare: « Dei cento modi di essere codardo ». Altri potrebbe dire, ricordando un luogo assai noto di un libro insigne del '500, che il suo assunto sia: « formar con parole un perfetto liber'uomo »: ma, come si è detto giustamente che l'Alfieri tragico è più efficace nello scolpire i tiranni che nel delineare gli eroi, così si può affermare che l'Alfieri della *Tirannide* e degli altri « trattati » è più efficace nel notare d'infamia il « liberto » che nell'idoleggiare il « liber'uomo ». L'indignazione e il disprezzo lo ispirano più a fondo che l'ammirazione e l'entusiasmo. Ma quell'indignazione e quel dispregio, se si colorano a volte (e sempre più visibilmente negli anni più tardi) di nera misantropia (l'Alfieri era, occorre dirlo, un misantropo intermittente), rivelano poi, a chi ben guardi, una genesi più alta e più pura: c'è l'orrore del peccato, più ancora che l'odio contro il peccatore; e c'è sopra tutto un religioso senso di sgomento: non la paura del male che altri può recare alle nostre cose e alla nostra persona fisica, ma l'orrore del male che può fare alla nostra anima. Nell'ampio e mirabile capitolo terzo del libro primo (*Della paura*) l'Alfieri scrive: « Ora, non v'ha dubbio che gli uomini che si accostano a loro [ai tiranni] sono sempre i cattivi, perché un uomo veramente buono sfuggirà di continuo, come un mostro, la presenza d'ogni altro uomo, la cui sterminata autorità, oltre al poterlo spogliar di ogni cosa, può anche, per l'influenza dell'esempio e della necessità, costringerlo

(1) Anche in altri luoghi l'Alfieri, rielaborando la *Tirannide*, attenuò la risolutezza rivoluzionaria della prima redazione, o almeno temperò la crudezza del linguaggio. Nella chiusa del cap. I del libro primo il testo definitivo dice: « ... ogni uomo buono dee credere, e sperare, che non sia oramai molto lontana quella necessaria vicenda, per cui sottentrare alfin debba all'universale servaggio una quasi universal libertà ». Nella prima redazione si legge: « ... è ben tempo oramai di tentare quella necessaria vicenda, e far succedere, poiché il giro eterno delle cose lo vuole, all'universal servaggio, universal libertà ». Cfr. anche, in questo studio, le note 2 di pag. 387 e 2 di pag. 391.

a cessar di esser buono » (1). E alla fine del settimo capitolo del libro secondo: « E che rileva all'uomo, che nato si sente al pensare e all'operare altamente, di conservare tremante la vita del corpo, gli averi, e l'altre sue cose (e queste né anco sicure) per poi perdere, senza speranza di riacquistarli giammai, tutti, assolutamente tutti, i più nobili e veri pregi dell'anima? ». Si noti che il secondo di cotesti due luoghi è già presente nella prima redazione, sebbene alquanto più povero e scarno (2): vi manca invece totalmente il primo. Evidentemente il poeta, tra il '77 e l'89, venne sempre più illuminando a se stesso il fondamento etico della sua esecrazione antitirannica: di cui aveva tuttavia già chiara consapevolezza quando mise giù di getto la prima stesura della *Tirannide*.

E se si guarda un poco più addentro, si scopre, in questi luoghi e altrove, un riposto stato d'animo, tipicamente alfieriano: l'ansia di una possibile disfatta interiore, la « paura » di potere un giorno essere offeso e svilito dalla paura (3); d'essere sospinto, per crollo interiore, nel turpe gregge dei « liberti ». Ansia che ben si può comprendere in un « sensitivo », se pure invasato d'indomita fierezza, qual'era l'Alfieri. (Onde le facili e ingenerose ironie del Bertana, e di altri).

Il trattato prende le mosse idealmente dall'amara constatazione con cui si chiude il capitolo primo del libro primo (cito dalla prima redazione): « Ma siccome per quanto io stenda in Europa lo sguardo, per tutto quasi veggo visi di schiavi... » (4). E, in verità, gran parte della *Tirannide* (quasi tutto il libro primo) si configura come una rassegna di ritratti, di profili, di schizzi, che mirano tutti a far vedere in quanti modi diversi si possa essere vili, servili, codardi: a volte anche sotto apparenze di fastosa dignità, e perfino di ardimento, di magnanimità, di puro sentimento dell'onore. È un assiduo implacabile impegno a strappare decorose e pompose maschere, per disvelare volti servili e inverecondi. (La metafora della « maschera », che può parere oggi troppo facile e vieta, è nell'Alfieri stesso: « l'uomo già vile per propria natura, facendo pompa del timor suo, e sotto la infame maschera di un finto amore ascondendolo... »: libro primo, cap. IV).

E sotto una cangiante maschera l'autore vede nascondersi anche il tristo volto del tiranno. Solo a tratti splende, o lampeggia, fra

---

(1) Cito qui dal testo definitivo, che è, in questo capitolo, assai più ricco della prima redazione.

(2) « E che importa all'uomo, che si sente nato a pensare, di conservar la vita del corpo, la robba, e l'altre cose, ma né anco sicure, e perder poi senza speranza di riacquistarli giammai tutti i più nobili pregi dell'alma? ».

(3) Cfr. il mio *Alfieri*, Torino, Chiantore, 1945, p. 293. Di cotesta ansia si colgono testimonianze abbastanza evidenti nella *Vita* e nelle *Rime*. Si veda, per esempio, il sonetto *Di giorno in giorno strascinar la vita*.

(4) Poco diversamente nel testo definitivo: « Ma siccome per quanto io stenda in Europa lo sguardo, quasi in ogni sua contrada rimiro visi di schiavi... ».

tanta viltà e paura, larvate di grandezza, di fasto e di magnanimità, il volto luminoso del *liber'uomo*.

La « galleria dei codardi » è assai ricca, se anche non è molto varia. Si stende per gran parte del libro primo, a cominciare dal capitolo terzo. E qui citeremo senz'altro dal testo definitivo, che è alquanto più frondoso, ma spesso più eloquente; e in alcuni luoghi vi si avverte la luce della fantasia evocatrice: il che forse non avviene mai nel testo primitivo. Quando l'Alfieri ritornò al « libercoletto » suo giovanile per dargli forma definitiva, aveva ormai approfondito da tempo il senso della sua vita interiore, svolgendone l'intima virtualità poetica.

Quasi un vasto affresco, in cui già si colgono abbozzi di figure e di scene che saranno perfezionate e rifinite nei capitoli seguenti, è il capitolo terzo del libro primo: *Della paura*. V'è la paura e l'avvilimento dell'oppresso, v'è il chiuso tremore del tiranno (uno scorcio poetico: « Rabbrividisce nella sua reggia il tiranno... » spaventato dalla propria potenza); vi sono « i tanti e così diversi sgherri, che giorno e notte servono e custodiscono » il tiranno; v'è il miserabile dramma dei « coltivatori » estratti « per forza dai loro tuguri per portar l'armi; e non già per la patria, ma pel loro e suo maggiore nemico »; v'è « il popolo delle città, l'una metà mendico, ricchissimo l'altra »; v'è la pena muta dei pochi « enti pensanti », che pur vedendo spiegatamente coi propri occhi i funesti effetti della tirannide, per paura « sommessamente sospirando, si tacciono »; v'è la gente venduta al tiranno, « simile a lui, e ciecamente pensante al suo modo » e più di lui ingiusta, tremante e crudele; vi sono infine gli « eroi tiranneschi, che per pochi baiocchi il giorno vendono al tiranno la loro viltà », e « atterriti da tergo... simulano coraggio da fronte ». Domina su tutte quelle pagine del libro terzo, e conferisce ad esse unità, la visione dell'universal paura. La paura — dice con un motto aculeato il poeta — « è il solo legame che tiene i sudditi col tiranno ».

Tipi e figure di « liberti » hanno rilievo in gran numero nei capitoli seguenti del libro primo. Ecco l'ambizioso senza scrupoli, il cortigiano destituito d'ogni dignità morale: « ... Il mostrarsi piacevole ed utile a un solo potente col fine di usurparsi una parte della di lui potenza, richiede sempre e viltà di mezzi, e picciolezza di animo, e raggiri, e doppiezze, e iniquità moltissime, per competere e soverchiare altri concorrenti per lo stesso mezzo ad una cosa stessa » (cap. V). Anche più spregevoli di costui sono i « semi-ambiziosi, a cui bastano i semplici onori senza potenza; ed un numero ancor più infinito di vili, a cui basta il guadagno senza potenza né onori » (ivi).

Spregevole e risibile insieme è l'*ambizioncella* degli *schiavicelli*, che s'appagano d'un titolo, d'un nastro, o di « altra simile inezia », bramosi di « rappresentare al popolo una anche menoma parte del tiranno » (ivi). Spregevole e non risibile è la figura del « primo mi-

nistro », il « vice-tiranno », a cui il monarca cede l'usufrutto di tutti i suoi diritti (cap. VI). Il capitolo dedicato al primo ministro raggiunge un'efficacia rara nei toni vari dell'iroso dispregio, del sarcasmo e dello scherno: « I tiranni d'Europa cedono a codesti loro primi ministri l'usufrutto di tutti i loro diritti; ma niuno ne vien loro accordato dai sudditi con maggiore estensione e in più supremo grado che il giusto abborrimento di tutti » (cap. VI). « Accade alle volte che, o per capriccio, o per debolezza, o per timore, il tiranno ritoglie ad un tratto il favore e l'autorità al ministro; lo esiglia dalla sua presenza, e gli lascia, per singolare benignità, le predate ricchezze e la vita » (ivi). « Alcuni di questi vice-tiranni smessi hanno la sfacciataggine di far pompa di animo tranquillo nella loro avversa fortuna; e ardiscono stoltamente arrogarsi il nome di filosofi disingannati » (ivi).

Il dispregio si acuisce in una sorta di ribrezzo morale nel capitolo *Della milizia*; e suggerisce allo scrittore un linguaggio di estrema virulenza, che a tratti lampeggia di momenti evocativi e si appunta in epigrammi: « Da questa infame moltitudine di oziosi soldati, vili nell'obbedire, insolenti e feroci nell'eseguire, e sempre più intrepidi contro alla patria che contro ai nemici, nasce il mortale abuso dell'esservi uno stato di più nello stato; cioè un corpo permanente e terribile, che ha opinioni ed interessi diversi e in tutto contrari a quelli del pubblico »: lo stesso interesse del tiranno che pasce quei soldati « e che la loro superba pigrizia vezzeggia » (cap. VII). Non mai si vide più sconcio connubio di viltà e di ferocia che in questa « genìa militante »: « Questi prepotenti, o siano volontariamente o sforzatamente arruolati, sogliono essere, quanto ai costumi, la più vile feccia della feccia della plebe: e sì gli uni che gli altri, appena hanno investita la livrea della loro duplicata servitù, fattisi orgogliosi, come se fossero meno schiavi che i loro consimili... » (ivi). « Ogni tiranno europeo assolda quanti più può di questi satelliti, e più assai che non può; egli se ne compiace, se ne trastulla, e ne va oltre modo superbo. Sono costoro il vero e primo gioiello delle loro corone... » (ivi). Sarebbe facile notare qui le concordanze con uno scritto alfieriano assai più tardo: la satira XIV, *La milizia*, che è del 1797; e con qualche luogo della *Vita*; e sono stati già rilevati gli antecedenti di cotesto « antimilitarismo » dell'Alfieri nella letteratura prerivoluzionaria francese del '700: Voltaire, Helvétius, Rousseau. Ma è troppo evidente che l'esecrazione della « genìa militante » del suo tempo ha nell'Alfieri una genesi tutta interiore e un'impronta tutta sua; e non ha nulla a che fare col « pacifismo » di altri scrittori del '700 (1).

Più debole ci sembra, in ogni senso, il capitolo *Della religione*, qualunque sia il giudizio che si voglia dare sui concetti che vi sono

(1) Cfr. SALVATORELLI, *op. cit.*, p. 83.

espressi, assai vulgati nella pubblicistica innovatrice del '700. (Si pensa, com'è ovvio, sopra tutto a Voltaire e al suo *Dictionnaire philosophique*). L'aggressiva polemica dell'Alfieri non si rivolge qui contro tutta la dottrina cattolica, ma contro i dogmi che possono prestarsi a fare di quella dottrina un *istrumentum regni*. La satira si fa singolarmente acuta e penetrante, e viene ad arricchire la galleria dei codardi (codardi per connivenza coi tiranni o per svuotamento interiore di ogni energia), là dove l'alleanza dei preti coi monarchi è veduta come inevitabile conseguenza della loro sterminata ricchezza: « ... Quindi la sterminata ricchezza dei preti; e dalla loro ricchezza, la lor connivenza col tiranno; e da questa doppia congiura, la doppia universal servitù » (cap. VIII). Una delle maggiori prove dell'acume, sia pur sporadico e intermittente, dell'Alfieri nella considerazione dei fatti politico-sociali è l'avere lucidamente intuito che i « ricchissimi » sono stati in ogni tempo, di necessità, (non come individui, s'intende, ma come ceto o categoria sociale) gli alleati del dispotismo più o meno accortamente larvato; e che i « poverissimi » sono fatalmente destinati ad essere schiavi, perché l'estrema povertà frange ogni energia e annichila nei più ogni dignità morale. Alle parole qui sopra citate fanno seguito, nel testo alfieriano, queste altre: « Onde, di povero che suol essere in ogni qualunque governo il popolo, fatto poverissimo per questo mezzo di più nella tirannide cattolica, egli vi dee rimanere in tal modo avvilito, che non penserà né ardirà mai di farsi libero ». Meno caratteristico, meno alfieriano, è il tratto polemico contro il diritto divino dei monarchi. Ma un'altra acuta notazione è quella che ci fa vedere il tiranno tutto inteso ad amministrare « l'ira dei preti », per timore che insorga da qualche parte un « fanatico di religione », forse più « incalzante » che i « fanatici di libertà »: dove è un implicito riconoscimento che la fede religiosa, e il pathos profetico e militante che ne può insorgere, sono un *ressort* della storia con cui bisogna fare i conti in ogni tempo; e che si può spiantare una religione solo fondandone un'altra. Quale sia quest'altra religione che il poeta vorrebbe far nascere, lo dice poi subito egli stesso alla fine del capitolo: « Il più sublime dunque e il più utile fanatismo, da cui veramente ne ridonderebbero degli uomini maggiori di quanti ve ne siano stati giammai, sarebbe pur quello che creasse e propagasse una religione ed un Dio che sotto gravissime pene presenti e future comandassero agli uomini di esser liberi ». Assai vago, senza dubbio, nell'Alfieri il concetto di cotesta religione; ma quel che importa rilevare qui è la concordanza, se non di parole, di intimo e sostanziale pensiero e di senso della vita, tra questo luogo della *Tirannide* e le insigni pagine dell'altro trattato, *Del Principe e delle lettere*, che discorrono *Dei capi-setta religiosi, e dei santi e dei martiri* (III, cap. V): dove sono arditamente accostati i moderni « santi di religione » agli antichi « santi di libertà ».

Ma dai « santi » ridiscendiamo ai codardi. La rassegna di cotesta vil genìa, dopo l'incerto e alquanto fiacco capitolo nono, viene ripresa in qualche luogo del capitolo decimo: *Del falso onore*; e specialmente dove il poeta ci presenta un risibile simulacro dell'antico senato romano: « Così, si ardisce nella tirannide appellare senato (col nome cioè dei liberi scelti patrizi di Roma) una informe raccolta di giudici trascelti dal principe, togati di porpora, e specialmente dotti in servire ».

I concetti più intimamente rivoluzionari e più nuovi che l'Alfieri abbia enunciato nella *Tirannide* si incontrano nei capitoli XI e XIII del libro primo: *Della nobiltà - Del lusso*. È stato detto che nel pensiero politico dell'Alfieri manca « la mediazione tra il rivoluzionarismo negativo e una costruzione positiva » (1); e che non bastano a riempire questo vuoto gli « accenni alla incompatibilità fra nobiltà ereditaria e libera repubblica, fra il lusso e la disparità eccessiva di beni e la vera libertà politica ». A me pare che questi concetti siano dall'Alfieri non solo accennati ma proposti e svolti con risolutezza; e direi che proprio qui sia da cercare quel tanto, o quel poco, di nuovo nella storia del pensiero politico, che ci può offrire il trattato alfieriano *Della Tirannide* (2). Occorrerà guardarsi, ben s'intende, dall'attribuire all'Alfieri un senso di solidarietà con

---

(1) SALVATORELLI, *op. cit.*, p. 87.

(2) Giustamente nota il Brunello (*op. cit.*, p. 317) che nel capitolo *Del lusso* vi sono « osservazioni interessantissime che rivelano una buona meditazione delle questioni sociali sotto l'aspetto economico, che forse non si sospetterebbero in lui ». Ma il concetto che il lusso eccessivo si accompagna per lo più al dispotismo si incontra, prima dell'Alfieri, nella letteratura innovatrice del '700. Si vedano le citazioni raccolte nel vecchio libro, ancor oggi utile, di A. LICHTENBERGER, *Le Socialisme au XVIII^e siècle*, Paris, Alcan, 1895; e specialmente un luogo dell'Helvétius: « Le luxe excessif, qui presque partout accompagne le despotisme, suppose une nation déjà partagée en oppresseurs et en opprimés, en voleurs et en volés » (ivi, p. 264). Più genericamente, il Diderot, il Rousseau ed altri asserirono che il lusso è contrario ai buoni costumi. Le ragioni che venivano addotte dagli assertori dell'utilità del lusso e dai loro avversari sono esposte nell'ampio articolo *Luxe* dell'*Encyclopédie*. – È di qualche interesse un raffronto tra la prima redazione e il testo definitivo, nell'ultimo capoverso del capitolo *Del lusso*. Il testo definitivo dice: « Sarebbe dunque mestieri, a voler riacquistare durevole libertà nelle nostre tirannidi, non solamente il tiranno distruggere, ma pur troppo anche i ricchissimi, quali che siano; perché costoro, col lusso non estirpabile, sempre anderan corrompendo se stessi ed altrui ». Più brevemente, nella prima redazione: « Bisognerebbe dunque a riacquistar la libertà nelle nostre tirannidi, distruggere non solo il Tiranno, ma i nobili ed i ricchi, che col lusso corrompon se stessi e gli altri ». È da notare, nel testo definitivo, l'aggiunta: *pur troppo*, che evidentemente attenua in qualche modo la recisa asserzione rivoluzionaria, in senso sociale, della prima redazione; e che pare possa essere intesa in due modi: 1) lo scrittore rimane esitante e perplesso dinanzi alla cruda esigenza di agire drasticamente contro i ricchi, segnando un limite alla proprietà individuale (come proponeva, sebbene in forma dubitativa, l'Helvétius, che pur considerava la proprietà come « la plus sacrée des lois »); 2) lo scrittore vede l'estrema difficoltà, o forse l'impossibilità, di « distruggere i ricchissimi »; e quindi l'impossibilità di salvaguardare stabilmente la libertà. Nel

gli umili, una pietà sociale, che gli è quasi totalmente estranea; e fu invece viva e cocente in altri scrittori italiani e francesi del '700 (basti ricordare due nomi assai diversi: Parini e Diderot). La protesta contro il nefasto lusso dei ricchissimi ha nell'Alfieri una genesi esclusivamente etico-politica. Si potrebbe anzi parlare con buon fondamento di una inclemenza sociale dell'Alfieri; che si farà più acre e quasi cinica nelle *Satire* e nel *Misogallo*, con le ingenerose irrisioni contro i nati di plebe (1).

La « galleria dei codardi » ci offre, dal cap. XI del libro primo in poi, altri tipi ed altre figure: i « nobili recenti », che « di tanto più feroci saranno, quanto l'uomo che è nato più vile, che è stato più oppresso, e che ha conosciuto più eguali, diviene assai più superbo e feroce ogniqualvolta egli, per altra via che quella della virtù, perviene ad innalzarsi sovr'essi » (cap. XII); i dignitari, in un regime tirannico: « E lo stesso capriccio conferisce nel nostro occidente gli stessi onori e dignità a quegli schiavi più dotti nell'arte di piacere e compiacere al tiranno... » (ivi). Costoro sono disprezzati anche da colui che li ha innalzati a quegli onori e dignità: « Ma, se i nostri tiranni, nel toglier loro la carica, non li privano a un tempo della vita, ciò forse non accade per altra ragione, se non perché questi scelti servi europei, a sì manifeste prove si sono dimostrati per vili, che i tiranni nostri in nessun modo non possono, né debbono, in nulla temerli » (ivi). E abbassando lo sguardo verso i ceti più umili, il poeta vede, con un misto di compassione e di dispregio, il « popolo misero e molle, che si sostenta col tessere drappi d'oro e di seta, onde si cuoprano poi i pochi ricchi orgogliosi »: « di necessità un tal popolo viene a stimar maggiormente coloro che, più consumandone, gli dan più guadagno »; così dal lusso privato vengono sovvertite « le opinioni tutte del vero e del retto » (cap. XIII). Cotesto popolo

---

primo caso, l'Alfieri ci apparirebbe, nel tempo della revisione del « libercoletto » giovanile, più esitante dinanzi alle soluzioni estreme; nel secondo caso, meno fiducioso nella possibilità di abbattere le tirannidi e di instaurare su solide basi la libertà. E forse è vera l'una cosa e l'altra. Si noti, per ultimo, che l'estremismo rivoluzionario del testo primitivo appare anche attenuato, in un certo senso, dalla sostituzione del superlativo *ricchissimi* a *ricchi*.

(1) Nella satira *La Plebe*, vv. 31, 71, 103: « Qui dunque il sozzo tuo natal si debbe — anco esplorar... »; « ... entro ai be' lucri indora — il fetor del tuo nascere nefando »; « Il mio Giovanni allor si riabbella — di sua schifosa ignobiltà natia... ». Nel *Misogallo* si vedano particolarmente l'*Ode* che reca la data: *29 decembre 1792*, il sonetto XXVIII e l'epigramma XXXV. L'Alfieri ci appare sensibile in qualche modo a quella che oggi vien chiamata l'ingiustizia sociale forse soltanto nel frammento satirico giovanile, che è sincrono alla prima redazione della *Tirannide* (1777): *I nobili e il galanteismo*; dove si leggono queste due terzine: « Noi feccia vil, fra pianti e stenti e omei — di negro, duro e poco pan pasciuti, — ad uno ad un contiamo i giorni rei: — in deliziosa noia essi vissuti, — pingui del sangue nostro e non satolli, — noi per grazia speciale appellan bruti » (Cfr. G. A. Fabris, *Studi alfieriani*, Firenze, Paggi, 1895, p. 227). Vedi, a questo proposito, quel che dice il Sapegno nello studio citato, p. 375.

« misero e molle » (due epiteti polemici e poetici, insieme) stupidamente ammira « quel fasto dei grandi che dovrebbe sì ferocemente irritarlo » (ivi). Ribrezzo, più che dispregio, suggerisce al poeta la vista di molti padri o fratelli o mariti e delle loro figlie o sorelle o mogli; e dice con sfrecciante sarcasmo: « Ma nei tempi nostri illuminati e dolcissimi uno stupro con violenza accader non potrebbe, perché non v'è donna che si negasse al tiranno; e la vendetta qualunque, se egli pure accadesse, ne riuscirebbe impossibile; perché non v'è padre o fratello o marito che non si stimasse onorato di un tal disonore » (cap. XIV).

Fra tanti codardi, contenti della propria abiettezza o inertemente rassegnati, degna di compassione è l'angosciata viltà di chi ha moglie e prole nella tirannide, ed è « tante più volte replicatamente schiavo, e avvilito, quanti più sono gl'individui per cui egli è sforzato sempre a tremare ». Nessuna pagina della *Tirannide* è così intrisa di amarezza e di cocente esperienza interiore come quel luogo del capitolo XIV: « O i figli dell'uomo pensante si educheranno simili al padre, e perciò, senza dubbio, infelicissimi anch'essi: o dal padre riescon dissimili, e infelicissimo lui renderanno »: di dove il Leopardi giovane, intimamente alfieriano, trasse il suo dilemma epigrammatico: « O miseri o codardi — figliuoli avrai. Miseri eleggi ». Ma l'*indignatio* del poeta si rialza intatta, scevra d'ogni compassione, quando egli rivolge l'occhio a quegli « splendidi e molli e corrotti officiali » che « nei nostri eserciti » si vedono ogni giorno « affrontare la morte, non per altro se non per far progredire la loro ambizioncella, e per maggiormente acquistarsi la grazia del tiranno » (cap. XVI).

Di contro a cotesta splendida ufficialità, cara al tiranno come il « primo gioiello » della sua corona, si pone, con una sorta di effetto di chiaroscuro, l'inconsapevole codardia « dei poveri e rozzi e lontani », che sola può amare il tiranno, perché non lo vede e non lo conosce: miserabile folla senza nome, che il tiranno non può amare di altro amore che di quello « con cui gli uomini amano i loro cani e cavalli; cioè in proporzione della loro docilità, ubbidienza, e perfetta servitù » (cap. XVII). E il primo libro della *Tirannide* si chiude in un ghigno di scherno: assai degni di riso sembrano al poeta quegli stolti che, essendo « schiavi delle estese tirannidi » ardiscono « reputarsi da più che gli schiavi delle ristrette »: « Quindi nell'udire io le millanterie d'un Francese o d'uno Spagnuolo, che riputar si vorrebbe un ente maggiore di un Portoghese, o di un Napoletano, parmi di udire una pecora del regio armento schernire la pecora d'un contadino, perché questa pasce in una mandra di dieci, ed ella in una mandra di mille » (cap. XVIII).

La galleria dei codardi, nella *Tirannide*, termina col libro primo. Il libro secondo, assai più breve, vuole altro discorso. Dopo i primi due capitoletti, che costituiscono quasi un breve proemio, il terzo e il

quarto capitolo ci offrono una risentita figurazione del « liber'uomo »: come egli debba vivere nella tirannide, come egli debba, occorrendo, morire. Vivere egli deve in una « severa total lontananza » dal tiranno; che il poeta delinea con acre rilievo: « ... star sempre lontano dal tiranno, da' suoi satelliti, dagli infami suoi onori, dalle inique sue cariche, dai vizi, lusinghe e corruzioni sue, dalle mura, terreno, ed aria perfino, che egli respira, e che lo circondano » (cap. III). E poco più oltre, la fantasia del poeta si accende in un sogno eroico: « Coloro che con una condotta di mezzo fra la viltà e la prudenza non se ne possono vivere sicuri, venendo pur ricercati nella loro oscura e tacita dimora dalla inquirente autorità del tiranno, arditamente si mostrino tali ch'ei sono... » (ivi). « E siccome, là dove ci è patria e libertà, la virtù in sommo grado sta nel difenderla e morire per essa, così nella immobilmente radicata tirannide non vi può essere maggior gloria che di generosamente morire per non viver servo » (cap. IV). Segue, nel capitolo quinto, una appassionata *hortatoria* — che il poeta rivolge, più che altro, a se stesso — a saper affrontare la morte ove il tiranno ti offenda nei tuoi affetti più cari, o, quel ch'è peggio, nell'onore. Tra le ridondanze oratorie ha forte rilievo qualche tratto epigrammatico: « ... e, che che avvenire ne possa, il forte dee sempre morir vendicato: e chi nulla teme, può tutto ». V'è senza dubbio qualchecosa di giovenilmente ingenuo in queste pagine; e alcunché di convenzionalmente letterario nel ricordo di Lucrezia romana, di Collatino e di Bruto. Ma, nel fondo, queste pagine, come quelle del capitolo quarto, sono un documento essenziale dell'intima, sofferta e a volte quasi allucinata aspirazione all'eroico che era nell'animo dell'Alfieri, nei suoi anni migliori: non ancora vulnerata dal dubbio dell'avere in sé, insieme con l'Achille, il Tersite (1). Questa ansia dell'eroico — che non solo per tristizia di tempi, ma, assai più, per congenita insufficienza all'azione, non si realizzò nell'ardimento politico e guerriero, invano sognato — è uno degli antecedenti più validi della poesia tragica alfieriana.

Negli ultimi capitoli del libro (VI-VII-VIII) l'Alfieri ripete, in sostanza, cose già da lui dette, la maggior parte, nelle precedenti pagine del suo « libercoletto »; o cose non da lui ripensate e fatte sue. Dal pensiero politico innovatore del suo tempo, ormai di dominio comune tra le « persone colte », e specialmente dal Montesquieu, deriva un prudente relativismo circa gli ordinamenti che si convengono ai diversi tempi e luoghi, in una libera repubblica. Ma non in queste pacate riflessioni è da cercare l'Alfieri; come non è da cercare là dove discorre, nel capitolo secondo del libro primo, della separazione dei due poteri, legislativo ed esecutivo, come fonda-

(1) Ma cotesto dubbio già si annidava nell'animo del poeta quando egli imprese la revisione della *Tirannide*. È da ricordare il ben noto sonetto-autoritratto, che è dell'86 (v. 13: « ... Or stimandomi Achille ed or Tersite »).

mento della libertà. Due luoghi ci sembrano particolarmente degni di attenzione, in queste ultime pagine della *Tirannide*: il « tanto peggio, tanto meglio » che è proposto come « durissima verità » nel terzo capoverso del capitolo settimo (1); e l'amaro e duramente realistico riconoscimento — che è negli ultimi due capoversi dell'ultimo capitolo — della necessità della violenza per innovare profondamente e « posar le basi di un libero governo su le rovine d'uno ingiusto e tirannico » (2). Cotesti due luoghi ci dichiarano ancora una volta l'intimo spirito rivoluzionario del « libercoletto » alfieriano. Ma a chi voglia penetrare a fondo l'animo dell'Alfieri più importa rileggere la chiusa, che già abbiamo notata, del capitolo settimo: dove il poeta contempla con un senso di orrore il danno che dalla tirannide può venire, più che alla persona e alle cose nostre, alla nostra anima.

La galleria dei codardi dalla *Tirannide* si allarga ad altri luoghi delle opere alfieriane, in prosa e in versi, dalle tragedie e dalle rime fino alle *Satire*, al *Misogallo*, alle *Commedie* (3). Si direbbe che il poeta sia incalzato dall'esigenza interiore di individuare e mettere a nudo tutti i modi di essere, anche i più larvati, della codardia, al fine di respingerli da sé, di guardarsi dal pericolo di lasciarvisi cadere per momentanea debolezza, per improvviso smarrimento. Gran parte della *Tirannide*, insieme con molti altri luoghi delle opere dell'Alfieri, è una strenua e spietata analisi della più invadente e corrosiva tra le « passioni » umane: la paura. Ed è questo uno dei più notevoli contributi che l'Alfieri diede a quella « scienza dell'uomo » cui egli e i suoi contemporanei attribuivano gran pregio.

---

(1) « ... Nella crudeltà stessa, nelle continue ingiustizie, nelle rapine, e nelle atroci disonestà del tiranno, sta posto il più breve, il più efficace, il più certo rimedio contra la tirannide. Quanto più reo e scellerato è il tiranno, quanto più oltre spinge manifestamente l'abuso dell'abusiva sua illimitata autorità; tanto più lascia egli luogo a sperare che la moltitudine finalmente si risenta... ».

(2) Cotesto riconoscimento era già nel testo della prima redazione, dove l'Alfieri diceva, più crudamente che nel testo definitivo: « ... si può in tutta coscienza versare il sangue de' servi, se da quello ne dee un giorno nascere degli uomini liberi ». Ma è stato notato (cfr. FUBINI, *Vittorio Alfieri* cit., pp. 35, 388) che qui l'Alfieri seguì da vicino un luogo del MACHIAVELLI, *Il Principe*, cap. VI.

(3) Basteranno pochi rimandi, tra i più significativi. Nella *Congiura de' Pazzi*, atto I, sc. 3ª: « A mille a mille i servi — tu troverai, nel lor parlar feroci, — vili all'oprar, nulli al periglio... ». Nella *Virginia*, atto III, sc. 2ª: un quadro dell'universal paura, in Roma avvilita: « ... il pessimo è dei mali — l'alto tremor che i cori tutti ingombra. — Non che parlar, neppur osan mirarsi — l'un l'altro in volto i cittadini incerti: — tanto è il sospetto e il diffidar, che trema — del fratello il fratel, del figlio il padre... ». Nelle *Rime* un sonetto ci offre uno scolpito ritratto del liberto: « Uom, che devoto a Libertà s'infinge, — vile all'oprare, al favellar feroce... ». Un altro quadro di universal paura è nel *Misogallo*, dove l'autore finge le « ultime parole pronunziate dal Re Luigi XVI, innanzi la Convenzione Nazionale... » (*Prosa terza*). E altre moltitudini codarde sono nel *Dialogo fra l'ombre di Luigi XVI e di Robespierre* » (*Prosa quinta*).

I due temi fondamentali dell'oratoria e della poesia alfieriana, l'esecrazione antitirannica e l'ansia della libertà interiore, non si possono pensare l'uno senza l'altro: il primo racchiude in sé virtualmente il secondo, e questo prende forma e si fa vitale nel travaglio dell'enuclearsi dal primo. Si può infatti parlare di una priorità del tema antitirannico, meno complesso e di più chiara consapevolezza: ma è una priorità ideale, piuttosto che cronologica (1).

I due temi insorgono da una sola scaturigine: il senso geloso e a volte esasperato della dignità umana. Nell'opera letteraria dell'Alfieri essi apparentemente si svolgono per linee parallele: le tragedie della libertà civile, dalla *Congiura de' Pazzi* e dalla *Virginia* al *Bruto secondo*, si accompagnano, lungo tutta la carriera del poeta, alle tragedie della libertà interiore, dall'*Antigone* alla *Mirra*: in realtà, come i due temi nascono da un'unica fonte, così, approfondita, l'esecrazione antitirannica si incontra con l'orrore della servitù dell'anima; e l'ansia della libertà interiore assume a volte i modi e le forme e le vibrazioni veementi della polemica antitirannica.

L'esecrazione del tiranno, quando raggiunge il limite di un invincibile ribrezzo, si colora nell'Alfieri di pathos religioso, e si esprime con un linguaggio simile a quello in cui si traduce l'orrore della colpa, del fato interiore: ché il tiranno quasi si identifica con lo spirito del male. La volontà di sottrarsi alla sua vista, che è il supremo desiderio di Isabella innocente (« ... ormai — è da sfuggir l'aspetto tuo, cui nullo — tormento agguaglia »: *Filippo*, atto V, sc. 3ª) ci fa pensare all'ansia, che è in Mirra, di fuggire l'orrido aspetto del suo tiranno interiore. Visibilissimo è in Antigone l'incontro degli spiriti antitirannici con l'orrore della colpa. Anch'essa, dopo aver parlato a Creonte con la baldanza aggressiva di un Icilio (è da notare che l'*Antigone* nacque poco prima della *Virginia*), altro non vuole, essa dice, che togliersi dalla vista del tiranno: « A me qual altra — grazia puoi far, che trucidarmi? Ah! tormi — dagli occhi tuoi per sempre, il può sol morte... » (atto III, sc. 2ª); ma poco dopo essa scopre il più riposto motivo della sua ansia di morte: liberarsi dalla vista del tiranno, essa vuole; ma, più d'ogni cosa, vuole sfuggire al fato dei figli di Edipo.

La polemica antitirannica non si manifesta palesemente nell'*Agamennone*. Eppure v'è anche qui un tiranno *sui generis*: un tiranno in potenza, di cui sarà vittima (singolare situazione!) non un eroe ribelle, ma un re generoso, di ingenua affettività effusiva. Egisto è un tiranno nell'atto del farsi, del conquistare il suo orrido potere; e prima di impossessarsi di un regno con la frode e col delitto, egli

(1) Anche per queste osservazioni conclusive sulla passione « politica » dell'Alfieri posta in relazione con la sua poesia, devo alcuni suggerimenti agli studi del Fubini, qui sopra citati. E, com'è ovvio, ho tenuto presente quel che è stato detto sull'Alfieri tragico dalla miglior critica del '900.

si impossessa di un'anima. Non v'è forse alcun luogo in tutta la poesia tragica alfieriana dove il tiranno così scopertamente si identifichi con lo spirito del male come in quelle due mirabili scene iniziali dell'atto quinto, e specialmente nelle angosciate parole di Clitennestra, quand'essa ode i « taciti passi » di Egisto che si avvicina: « Ma, quai taciti passi?... in queste stanze — chi fra la notte viene?... Io sono — perduta, ohimè!... ». E a fare più singolarmente complessa la situazione, Egisto, tiranno *in fieri*, ci appare inizialmente, egli stesso, tirannicamente sospinto al delitto dal suo fato interiore, che prende figura, fuori di lui, in uno spettro pauroso: « A che m'insegui, o sanguinosa, irata — dell'inulto mio padre orribil ombra?... » (atto I, scena 1ª).

Non meno complesso è l'*Oreste*. Anche qui, e forse più, il pathos antitirannico e l'angosciato senso del fato interiore si incontrano, e rivelano la loro riposta affinità: nello strazio di Clitennestra che vorrebbe, e non può, sottrarsi alla servitù di Egisto (Egisto è qui il più demoniaco dei tiranni alfieriani, destituito d'ogni grandezza: in confronto a Filippo, ci fa pensare a uno degli sconci Malebranche danteschi, da contrapporsi agli statuari demoni mitologici dei primi cerchi infernali); nella rovente psicomachia di Oreste, anima assediata di fantasmi, assorta in un'allucinante fissità, fra il tiranno contro cui consapevolmente si agita e si scaglia e l'ombra del padre, « che anela, e chiede, e attende, e vuol vendetta » (atto II, scena 1ª).

Saul è l'eroe magnanimo che dal suo spavento interiore, sospeso fra l'ansia repressa e il delirio, è tratto a voci ed atti di tiranno; e contro di lui, nel quarto atto, assume il volto e il linguaggio dell'eroe l'impavido Achimelech. In realtà, una tirannia grava sul cuore di Saul, diversa da quella che incombe su tutti gli altri eroi alfieriani. Dinanzi ad essa egli sente vano ogni conato ribelle, e vana ogni supplice preghiera. Enigmatica tirannia, di cui la vittima stessa non riesce in ultimo a intendere pienamente se debba venerare, arrendendosi, l'alta e impassibile giustizia, o esecrare la cruda ferocia. In un'ultima velleità di ritrovare se stesso, re ed eroe vittorioso, Saul respinge da sé lo spavento del Dio nemico, e furibondo sprigiona la sua ira contro i nemici umani che la spada sua e dei suoi può colpire. Poi, si accascia sotto l'ineluttabile; e alla fine si riconduce, dalla fallita ultima prova, a non volere più altro se non una estrema asserzione della signoria di sé, per restituire a se stesso la dignità smarrita. E nelle ultime parole ch'egli grida a chi l'ha tratto inesorabilmente alla rovina, l'ossequio e lo sdegno si mescolano e si confondono a tal punto che è difficile dire quale dei due prevalga: « Sei paga — d'inesorabil Dio terribil ira? ».

Nella *Mirra* tace interamente, in apparenza, la polemica antitirannica. Ma l'eroina parla del suo fato interiore come d'un crudo esecrando tiranno: « Irato un Nume, — implacabile, ignoto, entro il mio petto — si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana » (atto III,

scena 3ª). Diversamente dal « Nume » che sgomenta l'animo di Saul, questo non ha nulla in sé di alto e di venerando, né si identifica in alcun istante con una superiore, se pur cruda, giustizia: è un orrido nemico senza volto, che non desta se non paura e ribrezzo (l'accenno alla vendetta di Venere non è che una trovata inventiva che non riesce a inserirsi nella visione fantastica). Di contro al suo tiranno Mirra è disperatamente sola, come forse nessun altro eroe alfieriano: quel mondo affettuoso e sereno che la circonda è in tutto estraneo alla sua pena inconfessabile.

Così il fantasma passionale e poetico del tiranno si tramuta, e trascolora, nella poesia tragica alfieriana; insorgendo dall'anima di un uomo che si sentì in più modi costretto e prigioniero: costretto dal mondo avverso — così parve a lui — che lo circondava, in una amara estraneità e solitudine; prigioniero del suo discorde sentire, ch'egli non riuscì mai a comporre stabilmente ad equilibrio. Egli trovò la sua liberazione soltanto nell'oratoria veemente e nella poesia. Non un'effettiva liberazione, ma solo un precario lenimento al suo segreto patire, gli offersero le rare amicizie e il « degno amore »: che fecero tuttavia meno greve la sua solitudine e sedarono di tempo in tempo la sua travagliosa psicomachia.

Chi consideri attentamente il problema interiore che l'Alfieri si trovò a dover risolvere in qualche modo, per non essere vinto dal tedio di sé e della vita, finirà col vedere che esso si incentra nell'esigenza di ridurre a tollerabile pena il romantico senso dell'estraneità e della solitudine, senza annichilarne la singolare e molteplice virtù impulsiva; e di comporre, d'ora in ora, ad equilibrio, sia pur provvisorio ed instabile, il sempre rinnovato travaglio delle coesistenze impossibili.

Il senso dell'estraneità, nell'Alfieri, oggi a noi palese nella sua *ira* e nella sua *malinconia* (son. *Due fere donne*), non fu riconoscibile ai contemporanei e neppure interamente alla strenua introspezione del poeta stesso: che né lui né i suoi contemporanei avevano dietro di sé l'escavazione psicologica dei romantici, oggi accessibile ad ognuno di noi. L'estraneità, che era insita nel suo temperamento acre e chiuso, si atteggiò vistosamente in una esasperata polemica etico-politica contro tutta la società settecentesca, prima e dopo la grande Rivoluzione. (E a cotesta estraneità è da ricondurre la sua incontentabilità politica, col clamoroso rovesciamento di fronte, dallo squillante entusiasmo del *Parigi sbastigliato* alle invettive e ai sarcasmi del *Misogallo*: strano libro, magnanimo e cinico insieme!). Quella polemica, non mai placata (l'Alfieri morì prima di aver raggiunto la saggezza e la pensosa accettazione della vita, che alcuni critici vedono nelle rime degli ultimi anni: e forse non l'avrebbe raggiunta mai!), quella polemica è intimamente affine, pure in veste

tanto diversa, alla pena della solitudine cosmica, che muove dal nativo senso dell'estraneità.

Anche il travaglio delle coesistenze impossibili non giunse interamente, nel poeta, alla luce della coscienza. Alterezza sdegnosa e smisurato orgoglio, su un fondo di tenerezza deserta; urgente impulso ad effondersi, a dire la propria pena perché altri la accolga con animo amico, e invincibile necessità di chiudersi in se stesso aspramente; strenua aspirazione all'eroico, con l'ingenua fede di esservi atto non meno che ogni altro uomo, e sensitività trepida e ansiosa, tale da intercidere ogni possibilità effettiva dell'agire ardito e assiduo, dopo il primo tempo della giovinezza (fuori che l'attività, spesso diseguale, dello studioso e dello scrittore); brama di sovranità e di imperio sugli uomini, e intermittente, ma tenace, misantropia, che trae a respingere ogni contatto con la moltitudine plebea dei « fruges consumere nati »: tale fu l'Alfieri, auroralmente romantico.

Il senso dell'estraneità e il travaglio delle coesistenze impossibili sono forse le caratteristiche essenziali d'ogni anima romantica. Cotesta « formula » psicologica, con le variazioni inevitabili da individuo a individuo, è, comunque, riconoscibile in molti altri romantici: primo fra tutti il Leopardi, così intimamente alfieriano nella sua prima giovinezza. Le due maggiori tragedie dell'Alfieri non si intendono bene se non si fermi l'occhio su questi essenziali antecedenti psicologici. Il *Saul* è la più mirabile trasfigurazione poetica del travaglio delle coesistenze impossibili; la *Mirra* è la trasposizione poetica più alta dell'angosciato senso dell'estraneità.

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

"EPOS" E "LYRA" DI GIOVANNI PASCOLI

(Con un saggio di lettere inedite).

Quando il Pascoli, nel 1885, a Massa, con le due sorelle, « si intristiva e si sfioriva » — son parole di Severino Ferrari —, ci furono amici ed estimatori che lo ritenevano già degno di una cattedra universitaria, nientemeno che a Firenze. Una cattedra minore, s'intende, di grammatica e di stile, accanto a Gerolamo Vitelli, da poco succeduto a Domenico Comparetti nell'insegnamento della lingua latina e greca. Severino, che muoveva le pedine, si accalorava a persuadere il Carducci. Ma bisognava fare i conti col Gandino, arbitro allora di tutte le cattedre di filologia classica; il quale, questa volta, anziché cedere di fronte ad Enotrio, riuscì a persuaderlo della inopportunità della nomina. E Giosue, il 26 novembre 1885, rispose al suo Severino in tono fermo e preciso: « Il Pascoli ha molto ingegno, moltissimo ingegno, moltissimo gusto, e arte anche di scrivere il latino. Quel che si può desiderare giustamente in lui è la cognizione della filologia germanica: egli non volle darsene mai pensiero e neanche studiare il tedesco. In Firenze, dopo e accanto al Vitelli, per quella sua mancanza, non si troverebbe egli stesso benissimo. Bisogna consigliarlo e persuaderlo a studiare il tedesco che egli può fare presto e bene. E allora potrà figurar bene in qualunque posto. Purché si faccia conoscere ». Due mesi prima, il Carducci aveva rilasciato al Pascoli un « certificato » degli studi fatti nella scuola di magistero — oggi si chiama « seminario » — della facoltà di lettere dell'università di Bologna. L'attestazione gli sarebbe servita per chiedere un trasferimento in sede migliore (ma soltanto nell'ottobre dell'87 potè andare a Livorno), e per eventuali incarichi nell'insegnamento superiore, quando gli fosse riuscito di metter su qualche titolo filologico o letterario.

Nel documento, fra l'altro, si afferma che Giovanni Pascoli, negli anni 1880-82, « prese parte e collaborò nelle conferenze

e negli esercizi di linguistiche e delle tre lingue e letterature classiche, di archeologia, di storia e geografia, segnalandosi massimamente nell'interpretazione degli autori greci e nel comporre latino e italiano e negli studi archeologici; tanto che la sua dissertazione finale intorno ad Alceo fu notata come degna di lode dalla Commissione esaminatrice e dal Preside della Facoltà nel rapporto all'on. Ministro dell'Istruzione » (1).

L'ultimo di novembre del 1885 — « nove giorni prima della nascita di Orazio » — Severino, che aveva intanto saputo da altra parte della opposizione del Gandino, così ribatteva, tutto compunto: « Mi spiacque che il Gandino (il quale è buono) fosse sfavorevole al Pascoli: si trattava di un posto di poca importanza e soprattutto di grammatica e di stile; il Vitelli fa egli il resto. Poi, il Pascoli tenuto per le cigne dal Vitelli avrebbe in pochissimo tempo riparato a quanto gli manca... Bisogna buttarlo in mare e dirgli: Nuota!, e poi stare a vedere » (2). A nuotare, a farsi conoscere, il Pascoli pensò da sé. Ma ci vollero ancora anni lunghi e dolorosi, perché scrivesse il « Veianius » e raccogliesse le sue *Myricae*.

Pur accingendosi di gran lena ad apprendere la lingua tedesca e a rendersi esatto conto di quanto in Germania si era prodotto e si produceva nel campo degli studi classici, il Pascoli non ebbe mai simpatia per il metodo rigidamente filologico del tempo. Pubblicamente, egli espose con molta sobrietà e cautela il suo pensiero in proposito. Qualche sfogo, spesso violento, se lo permise solo in lettere private, specie con amici filologi assai intimi, come il Setti e il Pistelli, e con uomini di lettere e di politica, come il Finali e il Martini, dei quali poteva fidarsi. Col suo editore livornese poi, il sor Raffaello Giusti, e col figliastro del Giusti, Egisto Cecchi, ch'era il *factotum* della Casa editrice, egli parlava semplice e schietto. Non gli andò giù assolutamente, ad esempio, il *Manuale storico-bibliografico di Filologia classica*, pubblicato nel 1894 dal Clausen di Torino e compilato da Luigi Valmaggi, che fu pure uno spirito vivace e versatile, ed amò le letterature antiche e moderne passando, con disinvoltura elegante, da Ennio e da Tacito al Parini e al cicisbeismo. « E questo libro

(1) CARDUCCI, *Lettere*, Ed. Naz., XV, 264, 276.

(2) *Lettere di Severino Ferrari a Giosuè Carducci*, a cura di D. MANETTI, Bologna, Zanichelli, 1933, pp. 71 e segg.

— osservava il poeta — così arido, così brutto, dovrebb'essere il *vade-mecum* del professore tapinello che ragion d'ufficio confina in luoghi sprovvisti di biblioteche. Oh, meglio un Catullo sgualcito in tasca, o un Orazio, o un Marziale... » (1). Ma quando attendeva a *Lyra* e ad *Epos*, sull'ampia tavola della casa di Castelvecchio, ingombra di libri, di bozze, di carte, figuravano anche molti volumi tedeschi. Glieli forniva, pronto e vigile, l'editore Giusti, il quale appagava, per quanto gli era possibile, tutti i desideri bibliografici del latinista. Ecco un bigliettino, fra i tanti che il Pascoli allora gli scriveva: « La prego di avvisare che del Lucano del Weber manca l'ultimo tomo, che è per me il più importante, perché contiene degli scolii. Ricordi anche se hanno ordinato gli *Adversaria* del Madvig, non so dove editi ».

L'anno 1894, che fu quello delle *Myricae*, nell'edizione definitiva (qualche poesia aggiunta dopo non conta gran che), e di « Phidyle » e di « Laureolus », premiati ad Amsterdam, l'uno con la medaglia d'oro e l'altro con la « magna laus », segna anche l'inizio dell'attività filologico-scolastica di Giovanni Pascoli. Era pieno di volontà e di buone speranze. Scriveva nel febbraio al suo editore di Livorno: « E ora al lavoro! Le ripeto il programma: nel mese di settembre voglio portare a Roma quattro opere assai bene avviate e mostrarle al Ministro. E allora ne faremo all'infinito ». Nel marzo del 1895 uscì la *Lyra*. Ma l'autore, che aveva lavorato troppo in fretta, non era soddisfatto. Pensò subito ad una seconda edizione, che meglio s'inquadrasse nel piano generale di « Nostrae Litterae ». Il Valgimigli dice che il Pascoli non riuscì mai a concepire con esattezza il disegno di questo suo grande manuale (2). Eppure, in una lettera del dicembre '95, il grande piano appare nettamente tracciato: « La Biblioteca Classica, con storia letteraria, si comporrà dei seguenti volumi: Poesia,

---

(1) I brani di lettere pascoliane, quando non vi sia altra indicazione, s'intendono tolti dal carteggio coll'editore Raffaello Giusti di Livorno. Gli eventi bellici han disperso e in gran parte distrutto tale carteggio, da cui trascrissi, molti anni or sono, alcuni brani e trassi appunti, per una serie di articoli sull'attività filologico-scolastica del Pascoli, disseminati in quotidiani e in riviste e qui presentati completamente rifusi. Ne cito alcuni: *Epos e Lyra di G. P.*, in *Il Telegrafo*, Livorno, 9 novembre 1937; *G. P. e la filologia classica*, in *Il Telegrafo*, 11 novembre 1938; *G. P. e la sua opera filologico-scolastica*, in *Scuola e Cultura*, XVII, 1941, 5-6, pp. 33 e segg. Un saggio delle lettere superstiti ad Egisto Cecchi, procuratore della Casa editrice Giusti di Livorno, pubblico qui in appendice.

(2) Vedi *Pascoli e la poesia classica*, nel volume « Giovanni Pascoli », a cura di I. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1937, p. 9.

I, *Epos* (Vergilio), che servirà anche per i Ginnasi; II, *Lyra*, ma solo la seconda edizione, se si farà, entrerà nella collezione, perché andrebbe qua ridotta, là ampliata (sarà bene non accennare ai miei colleghi, dei quali molti sono ombrosi, che io prepari altri lavori); III, 1° *Satura*, 2° *Comoedia*. Prosa, I, *Historia*; II, *Philosophia*; III, *Rhetores et Oratores*, e serviranno anche per i Ginnasi. Per completare la trattazione occorrono poi piccoli volumetti, a parte, di pochi fogli di stampa, per generi speciali letterari, come *Epyllia*, poemi didattici, etc. E per riassumerla, un bel volume di storia letteraria, che sarà un Ambrosoli latino, molto più razionale e vasto ». Passava quindi a considerazioni economiche, confidandosi con tutto il cuore: « Ora, se Ella ha intenzione di fare questa Biblioteca, io le debbo dire che gradirei qualche modificazione ai patti. Sarebbe, per esempio, questa: a ogni opera o edizione nuova, io vorrei un abbono sui libri da me comprati: quanto, sarebbe da combinarsi. Mi piacerebbe poi una copertina senza righe, alla tedesca. E allo stesso modo qualche modificazione, dirò così, estetica. Ma c'è un'altra cosa, quella difficile a dirsi. Io quest'anno sono stato molto sfortunato. Già ho potuto lavorar poco, poi ho dovuto spendere molto, come sa, specialmente in questi ultimi giorni. Sicché non mi trovo troppo bene. Per pareggiare il mio bilancio, occorrerebbe il doppio, e magari il triplo di quello che, secondo i suoi patti, dovrei avere. Come fare? Io ho pensato: vorrebbe lei entrare nell'idea di acquistare la *Lyra* in proprietà assoluta e definitiva? S'intende che io mi obbligherei (e non ce ne sarebbe proprio bisogno, perché ho il mio amor proprio) a fare a ogni edizione nuova tutti i miglioramenti che sentirei di dover fare. Su questo vorrei da lei una risposta. Potrebbe, su queste basi, pensare ad accomodare i miei interessi? S'intende, se vuol fare davvero la Biblioteca, o Collezione, o Manuale, o come si chiamerà ».

Era incerto, il poeta, se dedicare o no al Carducci il volume di *Epos*; e ne chiedeva consiglio al signor Egisto: « Ora vorrei, or non vorrei dedicarlo al Carducci, con una lettera nella quale direi gli intendimenti per tutta la raccolta. Che ne dice Lei? ». La incertezza fu in breve superata. Egli ne scrisse al grande maestro, che da Bologna accondiscese benevolo. Da una lettera di Mariù al signor Egisto apprendiamo anche il testo preciso della breve e garbatissima epistola carducciana.

Caro Pascoli,

tu mi fai piacer vero e onore grande col pensiero di intitolare a me il primo volume di « Nostrae Litterae ». Pur quest'agosto su l'alpi retiche ho riletto anzi studiato gran parte (quasi tutto l'Orazio) della *Lyra*, che mi pare il libro più originale di poesia classica fatto da gran tempo in Italia. Anelo di rileggere il divino Virgilio nella tua rivelazione. Salve et ave, carissimo Pascoli.

Tuo Giosue Carducci.

La *Lyra* ebbe due recensori: Giovanni Setti e Giacomo Cortese. Il primo, grecista senza pedanterie, ricco di varia umanità, salutò con schietta ammirazione il nuovo libro per le scuole, in uno scritto bene intonato che al Pascoli piacque moltissimo. L'altro, pur non dicendone né male né bene, dimostrò, nelle poche righe di recensione, la sua scarsa attitudine a intender poesia. Anche da parte del Gandino e dello Zannoni, che gli avevano espresso a voce un giudizio favorevole, il poeta attendeva qualcosa di scritto. Ma niente apparve. Nonostante lo sconforto, il Pascoli si buttò tutto nel lavoro: « Con lei — scriveva al Giusti — faccio l'opera mia filologico-scolastica che più durerà e onorerà, ossia le ' Nostrae Litterae ', delle quali è parte la *Lyra* »; e dopo una nuova richiesta di denari, esclamava accorato: « Oh! lasci che io esca dalle mie necessità familiari meglio che possa! Le assicuro che ciò che di mio può avere un certo successo è già impegnato con Lei ».

La nomina a Bologna, come insegnante straordinario di grammatica greca e latina, il Pascoli l'ebbe ai primi di novembre del 1895; e il 7 gennaio dell'anno dopo, egli era nella nuova sede. A nominarlo non fu Giovanni Codronchi, come afferma il Valgimigli, né Emanuele Gianturco, come attesta il Lipparini; bensì Guido Baccelli, medico e latinista, ammiratore del Nostro. Il Pascoli avrebbe preferito l'Università di Torino, ma fece buon viso alla nomina, lieto di trovarsi insieme col Carducci e col Gandino. Avvertì subito il Ministero che non si sarebbe mosso da Barga prima delle feste: « Ho domandato il permesso sino ad anno nuovo. Veramente io avevo più piacere di Torino; ma dopo una lettera affettuosa e buona del Carducci, che mi dice d'aver piacere col Gandino e il Puntoni d'avermi collega, mi sono ricreduto. Però non intendo fermarmi a Bologna » (10 novembre 1895). Aveva gran voglia di lavorare, ed era allegro: « Quest'altro anno:

Dante (volume critico) e Dante per le scuole. Eh? E dieci o dodici volumi di 'Nostrae Litterae': *Epos I*; *Epos II*; *Epos III*; *Lyra* (seconda edizione); *Elegia*; etc. etc. Voglio divenire ricco, e concorrere al primo concorso di letteratura latina, come ordinario. Accidenti alla grammatica! ».

Nella prelezione, il Pascoli trattò della scuola classica italiana nel presente e nell'avvenire; ma era cosa viva, sentita, con divagazioni piene di sentimento e verità, come quelle che partivano dalla sua esperienza di maestro e dal suo cuore di poeta. Desiderava che la stampasse il Giusti in un opuscolo a parte: « La Prolusione è per lei: siamo intesi. Ma io dovendomi circoscrivere nell'àmbito breve d'un'ora, la feci troppo corta, e l'argomento, l'avvenire della scuola secondaria classica, meritava d'essere svolto assai più. Sicché ora lo svolgo più e meglio, e a giorni manderò il ms. con buona parte del Virgilio. Oh! io ho avuto molto da soffrire in questi giorni! Il mio povero angiolo Mariù mi ha confortato e sorretto. Le manderò presto anche disegni e altro per *Myricae*. Spero presto (quando andrò a Firenze) di venire a trovarla. Scusi la fretta. Nel principio la scuola mi occupa. Avrò, tra l'altro, alla fine dell'anno, un volume di studi latini e greci; e il volume dantesco » (Bologna, 28 gennaio 1896). Ma qualche nube gravò in quel tempo sui rapporti fra il Giusti e il poeta; e la prolusione non si stampò a Livorno. Il Pascoli la rifuse nei *Pensieri scolastici*, editi nella « Rassegna Scolastica » del 16 dicembre 1896 (1).

Le ragioni della tristezza del poeta in quell'anno bolognese, devono, più che altro, ricercarsi in gravi dispiaceri familiari. Agli scolari appariva stanco e svogliato; dava l'impressione che non ci stesse volentieri. Ma faceva scuola regolarmente — afferma il Lipparini —, pur con quel suo fare distratto: « Caratteristico era il gesto ch'egli faceva nel sollevar la mano dalla pagina con una mossa leggera che accompagnava il ritmo della poesia; mano bianca, un po' grassa, ma nobile » (2). Leggeva Catullo e Omero; ma il suo cuore era con la povera

(1) Sono le idee, del resto, ch'egli aveva già svolto, con dovizia di argomentazioni, nella lettera aperta a Ferdinando Martini, dal titolo *La scuola classica*, pubblicata nella « Vita Italiana » e ristampata in *Pensieri e discorsi* (Bologna, Zanichelli, 1914, pp. 141 e segg.). I « Pensieri scolastici » surriferiti si possono oggi leggere in *Antico sempre nuovo* (Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 51 e segg.) e nella edizione mondadoriana delle opere.

(2) Vedi *Pascoli a Bologna*, nel citato volume « Giovanni Pascoli », p. 73.

Ida, uscitagli di casa sposa per correre verso il disinganno e il dolore, era con Maria, che sola, nella pace di Castelvecchio, si rattristava nell'attesa. Nel maggio, quando l'anno accademico volgeva alla fine ed egli si trovava in giro per ispezioni nelle scuole medie, appariva più contento. Scriveva: « Che brutto anno per me, questo, che fortunatamente è già trascorso. Ora sono di nuovo quello che ero, animato e fidente. Non sto a farle racconti. Nemmeno di presenza (perché a giorni verrò a trovarla) gliene farò. Le basti che sono guarito e sereno. Mariù è a Sogliano, dalla sua zia. Io sono ancora per qualche giorno in giro. Ripiglierò tutti i miei cari lavori, *Epos*, *Lyra*, *Myricae*. Sono a tiro anche per il lavoro sopra a Dante, che deve essere dentro l'anno presentato all'Accademia de' Lincei » (Iesi, 19 maggio 1896). Per San Giovanni era a Barga, tutto lieto accanto a Maria, nella tranquillità agognata della campagna lucchese.

Il lavoro per l'*Epos* si era fatto intenso negli ultimi due mesi del '95. Il 10 novembre il Pascoli vergava in gran fretta queste parole al suo editore: « Domani riceverà altro manoscritto. E così di furia. Alla fine del mese deve essere finito *Epos I*. Lo giuro! Intanto scrivo il proemio storico ». Nell'agosto del '96 troviamo il Pascoli tutto intento al suo Virgilio: « Il Virgilio, coi suoi sunti e il commento, vincerà tutti i Virgili esistenti. Si lavora a tutto vapore, ma bene. Negli ultimi episodi del libro secondo, ho tralasciato le poche note analitiche, che metterò nelle bozze. In questo libro secondo, come nel terzo e nel sesto, per la loro straordinaria importanza e bellezza, ho tralasciato poco. Negli altri tralascerò molto più ». E subito dopo, con senso accorato e premuroso, parlava delle sue poesie: « il 15 luglio mandai buona parte della *Lyra*, e anche le *Myricae*. È necessario che io v'includa certe liriche, per la loro ispirazione. Sarà un'edizione definitiva. Le illustrazioni le avrò gratis et amore Dei, non dubiti. Farò in modo che le *Myricae* non superino i fogli della presente. Ciò, aggruppando molto. Vorrei però mettere una nota in fondo, personale, lunga, che di per sè farà qualche compratore, se non altro nella mia nemica patria. Chi ha la terza, troverà la necessità di avere anche la quarta, perché del nuovo ci sarà ». Impreviste contingenze interruppero tanta operosità; e solo ai primi del '97 il libro potè uscire dai torchi; e il poeta si dedicava tutto alla nuova edizione della *Lyra*: « Levata la mano dall'interminabile *Epos*, mi trattengo a

conversare con lei. Prima di andar via da Barga, che sarà verso l'8 o 9 del mese, avrò mandata *Lyra*, almeno gran parte, perché il primo foglio di stampa, tutto in corpo 8 e 6, ho bisogno di correggerlo in una città, poiché qui mi manca qualche libro necessario. Ora senta: io vorrei cominciare subito *Epos II* e *III*, poi fare *Epos IV* e *V* (due volumi in due sezioni), pronti prima della fine dell'anno scolastico. Questo anno andrò per ispezioni, andrò come commissario: servirà ciò per i miei poveri libri. E vorrei, per mie necessità, essere pagato ogni mese del lavoro fatto nel mese; lavoro che io computo in media a sei fogli, se non fanno anche il progettato libro sui lirici greci » (2 gennaio 1897).

Ma qualche giudizio sfavorevole all'*Epos* contribuì a raffreddare l'entusiasmo del poeta e dell'editore. Nella « Rivista di Filologia classica » apparve una recensione dell'*Epos*, dovuta alla penna di Carlo Pascal, che fu poi rinomato maestro dell'Ateneo pavese, ma che allora era professore di latino e greco nel liceo « Manzoni » di Milano. Il recensore, dopo essersi meravigliato che in una antologia destinata alle scuole figurassero così abbondanti frammenti arcaici, « excerpta ex Lucano, Petronio, Valerio, etc. », l'« Homerus latinus », attaccava a fondo le note, quelle acutissime note che tanto stavano a cuore al poeta e nelle quali è così facile scorgere e ammirare l'aderenza viva dell'interprete al suo autore: « Spesso le note non portan luce ma tenebre, sì per certa leziosaggine di modi, che disdice all'austera gravità delle opere antiche, sì per i riassunti dei libri esposti in tal maniera [e ne dava esempî]. Non par di leggere uno degli avvisi delle nostre commedie popolari? ». Difettosissimo giudicava poi il metodo del Pascoli, e difettose molte delle notizie non esposte con rigore d'esattezza e di verità, e terminava ammonendo maestri e scolari a diffidare « del mal cauto nocchiero ». Figurarsi il Pascoli! Al critico non gliela perdonò più. Alcune sue lettere son piene di allusioni a « Tersite filologo », peggiore del Fucci di dantesca e carducciana memoria. Dagli amici fiorentini, che proprio allora avevano fondato la rivista « Atene e Roma », il Pascoli aspettava con ansia una recensione riparatrice, quantunque diffidasse un po' del Vitelli. Ma niente si pubblicò in proposito. Que' filologi si limitarono ad accogliere, qualche anno dopo, nelle colonne della rivista, il poemetto conviviale « Le Memnonidi » (1).

(1) *Atene e Roma*, VII (1904), p. 65.

Il 22 marzo 1897, le relazioni fra il Pascoli ed Egisto Cecchi appaiono profondamente turbate. Altro che augurargli il cavalierato! L'umor nero, le preoccupazioni economiche, i crucci per la sede ancora incerta del suo insegnamento universitario trapelano ad ogni riga della lettera. « Dunque la nostra amicizia è rotta? Così miseramente e miserabilmente? Chè il mio nuovo successo olandese se reca piacere ed utile a me, maggiore ne recherà, dell'utile se non del piacere, all'editore delle mie cose latine; e meritava pure da lui una parola. E anche la mia lettera mi pare non dovesse essere buttata nel cestino, come una vigliaccheria qualunque. Sinceramente, a me non pare d'aver torto. È almeno inteso che ogni mille copie delle *Myricae* devo avere 400 lire? Ora io dico e ripeto che se io posso e debbo avere la più illimitata fiducia, pure a un altro (per esempio, se io volessi farmi prestar del denaro su quell'aspettazione) non potrei ispirarla mai. Perché non mi dice nulla? Io disperato di non ricevere risposta alcuna sulla mia destinazione e potendo essere, con ulteriori ritardi, irremissibilmente perduto, tra pochi giorni andrò a compiere *Minerva oscura*, e ciò che mi manca dell'*Epos II*, e della *Lyra*, 2ª edizione, a Pisa o a Firenze. E farò provvista di libri per poter lavorare in pace quassù, dove singolarmente mi compiaccio ».

Il « nuovo successo olandese » si riferisce certamente al carme « Reditus Augusti », ispirato a Teocrito e a Orazio, che Cesare Giarratano ha recentemente tradotto e illustrato (1). Vediamo Orazio che, con la compagnia di un solo schiavo, assiste alla festa per il ritorno di Augusto, reduce vittorioso dalla Spagna nella primavera del 24. Egli osserva la processione e le varie manifestazioni popolari, ritorna a casa apprestandosi a celebrare il grande avvenimento fra le pareti domestiche. Ecco, come nell'ode oraziana, il vino, l'unguento, le corone, e Neera invitata invano, e i malinconici preparativi della cena senza la donna desiderata. Ma c'è una sorpresa alla fine. Neera arriva all'improvviso e con la cetra allieta il poeta, cui, mercè il canto, il fior di giovinezza di nuovo fugacemente sorride. È curioso osservare, anche per quel che a tutti è noto della comune ispirazione del Pascoli nell'una e nell'altra lingua, che la Neera del carme (« Ecco una mano batte alla

(1) Si veda il recente volume dei *Carmina*, a cura di MANARA VALGIMIGLI (Milano, Mondadori, 1952).

porta, poi fruscia una veste, e vibrano le corde di una cetra appena deposta a terra, e con la chioma annodata si fa innanzi Neera... ») è proprio consanguinea della cantatrice di Lesbo del « Solon », pubblicato in quel tempo nel « Convito » del De Bosis.

> Entrò, col lume della primavera
> e con l'alito salso dell'Egeo,
> la cantatrice...
> Ella sedè, reggendo
> la risonante pèctide; ne strinse
> tacita intorno ai còllabi le corde;
> tentò le corde fremebonde, e disse.

È poco noto che, all'inizio del 1897, il Pascoli, un po' sconcertato per l'accoglienza non buona fatta al suo *Epos*, vagheggiò l'idea di una rivistina filologica, che doveva servire, almeno in un primo tempo, anche a « diffondere i suoi libri scolastici e il suo indirizzo ». Ne parlava al Giusti come di cosa già salda e stabilita: « In marzo comincerò a pubblicare un giornalino mensile o quindicinale, tutto in latino e greco, con piccole note critiche e piccole poesie. Deve essere elegantissimo. Mi farò fare a Roma testata e altro. Darei premi agli abbonati (a metà prezzo), opuscoli poetici o prosastici, latini, che via via pubblicherei o ripubblicherei. Ogni foglio (carta a mano) avrebbe una coperta di carta comune leggiera, dove lo stampatore mio potrebbe mettere la sua réclame. Io lo faccio, primo, per non disperdere al vento tutte le osservazioni nuove che sono nelle note dei miei libri scolastici; secondo, per difendere dai tedeschi (che sono echi d'italiani nostri, creda!) le mie cose, e penetrare rispettato in tedescheria, in Olanda, in Francia, in Inghilterra; terzo, per diffondere i miei libri e il mio indirizzo. Ne darei una copia gratis a ogni liceo e ginnasio italiano. Vorrei caratteri belli. Ora, se lei avesse intenzione di essere o lo stampatore, come preferirei (un po' di scapito non mi darebbe noia), o l'editore, mi faccia il piano. Io vorrei un foglio da piegarsi in quattro, di non troppo grandi dimensioni. Ma forse ha qualche cosa di meglio da suggerire. Mi dica qualche cosa, perché a ogni modo io lo faccio il giornalino mio, dal titolo *Fanum Vacunae*. Sarà la bandiera della nuova scuola italica, che, senza sprezzare i tedeschi, si ricongiunge però, meglio che a loro, ai nostri umanisti del Quattrocento e del Cinquecento. È una rivistina

personale, dove non sono altri collaboratori che Joannes Pascoli » (7 gennaio 1897).

Tornò più volte alla carica, nei mesi successivi, per il « giornalino suo », mercé il quale avrebbe potuto « assistere amorosamente l'opera propria in latino », difenderla contro i malevoli e gl'ignoranti. Da Messina, nel marzo 1898, dopo la grave malattia che colpì lui e Maria, ne riparlò, con rinnovato calore, all'editore: « Io ho quasi ripreso le forze, Mariù è quasi convalescente. L'abbiamo (giova sperare) scampata... Voglio pubblicare, e questa volta subito subito, un periodico dal titolo *Fanum Vacunae*, titolo che comparirebbe solo in una copertina di carta grossa, colorata o no, che potrebbe contenere réclames, avvisi, critiche ecc. Il periodico sarebbe costituito di due fogli di carta a mano a due colonne, del modello che le accludo: uno tutto italiano, uno tutto latino. Bisognerebbe che i vari titoli fossero bene stilizzati, e i singoli articoli, tutti in continuazione, avessero delle belle iniziali, magari rosse, e in caratteri bene armonizzati coi titoli. Non potrebbe fare e mandarmi un modellino migliore del mio? Io comincerei subito. È necessario che io difenda l'opera mia, sì *Minerva* e sì specialmente i libri latini. Vede come è andato male l'*Epos*?! Bisogna conquistarsi un'alta fama filologica e assistere amorosamente l'opera propria. Tutti i lenocini di carta e tipografici sarebbero destinati a dare al periodico un certo prezzo conveniente, come di 5 e anche di 10 lire annue. Ella mi dirà quanto ci vorrà di spesa. Il formato deve essere non grande, quanto d'un mezzo *Marzocco*, con margini (il *Marzocco* d'ora). Mi scriva di questo e dei libri di versi. Come vede, scrivo con mano ancora tremante. Qualche strascico c'è, di male ancora. La saluta e ringrazia Mariù, poverina ». Dal modellino, ingenuamente disegnato a penna, si vede che, sotto il titolo *Fanum Vacunae*, il poeta desiderava un medaglione con nel centro un tempio in rovina e intorno la scritta *Post Fanum putre Vacunae*. Abbiamo anche una specie di sommario del primo numero. Nella prima parte, un carme, *Ad Vacunam*, l'antica dea sabina, come sembra, della vittoria e poi, per falsa etimologia, creduta dea del riposo:

> [Otium rogat sedens
> tuis viator aedibus, Vacuna:
> tuque sub tholo quatis
> sursumque tollis lanceam trementem];

seguiva una dissertazione *De imitatione Graecorum apud Latinos*, e brevi epigrammi. Nella parte italiana: « I tre peccati oscuri nell'Inferno e nel Purgatorio »; « I non mai vivi »; « I vecchi » (sonetto: *Da Bacchylide*); versioni. Come appare, il numero si prospettava quanto mai vario: c'erano tutti gli amori del Pascoli, da Orazio a Dante, dall'odicina in latino al sonetto italiano, dai lirici greci a *Minerva oscura*. Ma per quanto facesse, la rivista non ebbe mai vita. Il titolo, però, e altri elementi gli rimasero ben fissi in mente; e molto tempo dopo, nel 1910, compose, con quella intitolazione, la « satura » famosa, che conseguì, l'anno appresso, il premio aureo nella gara hoeufftiana.

Come si sa, il *Fanum Vacunae* ci presenta Orazio nel momento in cui, entrato finalmente in possesso della villa donatagli da Mecenate, s'addormenta, dopo aver lungamente vegliato, al cantare dei galli. Nel sonno agitato il poeta sogna, mentre le ore passano e al *gallicinium* succede il *conticinium*, l'*ante lucem*, il *diluculum*: sogna della sua fanciullezza ignara delle carezze materne, delle circostanze più torpide della sua vita, de' suoi nuovi amici, della sua condizione presente. All'alba si sveglia ed esce a fare un giro per il suo podere, fermandosi tratto tratto ad ammirare il paesaggio e ad ascoltare rapito le voci con cui tutto lo invita alla contemplazione della campagna, e va così rimuginando tra sé le nuove ispirazioni che si aprono alla sua poesia. Il racconto — osserva il Gandiglio (1) — « si riduce a ben poco, ché, tra gli esametri d'allacciamento, quasi tutto il poemetto è costituito da quei sogni e da quelle voci, che, manifestandosi al poeta, prendono, insieme con le varie parti della notte e le meditazioni del poeta stesso, per così dire, una loro individualità in venti metri lirici di Orazio, nell'ordine stesso con cui occorrono la prima volta o una sol volta nella sua opera ». Naturalmente, nella seconda parte di questa « satura », con Orazio si identifica facilmente il Pascoli stesso. Infatti, nelle località oraziane ricordate è agevole raffigurare la Corsonna, la fonte di Castelvecchio o il rio dell'Orso, la Pania o il monte Granio. Bene si può ora dimostrare che la scarsa compagine del poemetto, pur mirabile per varietà d'invenzione e per suadente dolcezza

(1) Vedi G. Pascoli, *I poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano*, tradotti da Adolfo Gandiglio, 2ª edizione, Bologna, Zanichelli, 1931, p. XVIII della prefazione.

d'ispirazione, deriva dal fatto che molte delle liriche che lo formano furono pensate e scritte isolatamente, in tempi diversi, e poi, con modificazioni più o meno profonde, adattate ai fini della « satura ». In origine, le più belle liriche erano composte per pubblicarsi, un po' alla volta, nel periodico filologico, dal Pascoli vagheggiato e non mai attuato. Infatti, l'odicina *Ad Vacunam*, di cui abbiamo dato l'inizio, la ritroviamo senza modificazioni nel poemetto, bene incastrata al suo posto.

Della continuazione di « Nostrae Litterae », dopo i primi due volumi, restano, nel carteggio, poche tracce. Da Messina, il 26 gennaio 1899, scriveva: « In questi giorni ho fatto lezione sull'*Epitalamio di Peleo e Teti*, scrivendo in gran parte il commento, sì che la prima parte della prima sezione di *Epos II* è quasi pronta. La manderò presto. Ma poi mi ci vogliono altri libri per continuare le *Ecloghe* di Vergilio. Gliene spedirò presto la lista ». Infatti, qualche settimana dopo, chiedeva varii opuscoli sul *Moretum*, alcuni dei quali tedeschi e inglesi.

Considerando *Epos* e *Lyra*, siamo d'accordo col Bulferetti e tanti altri nell'attestare, per esperienza della scuola, che non ci sono antologie di letteratura latina capaci d'eguale profitto e diletto, almeno per chi cerchi degli antichi scrittori l'anima e la vita. In ogni passo, in ogni noticina, questi libri alitano di fecondità vigorosa. Ennio e Virgilio, Catullo e Orazio, nella loro genuina essenza, entrano per sempre nella mente e nel cuore degli alunni, come generoso fermento. È vero che lo scolaro, a volte, può apparire quasi dalla troppa e ardua materia sopraffatto; ma il Pascoli, che sa d'essere poeta, « lo soccorre con una traduzione alata, con un paesaggio luminoso, con una scena appassionata; anzi il poeta, che non dimentica d'esser maestro, lo agevola nei passi difficili; anzi il maestro e il poeta, sentendosi dinanzi ai sommi scolaro, lavora accanto al giovinetto, umile e paziente » (1). In questa mirabile concomitanza fra il docente poeta e il giovinetto studioso è gran parte del pregio e del fascino delle due antologie, che il Pascoli usò in tutti i suoi corsi universitari di grammatica greca e latina e di letteratura latina.

Di Catullo il Pascoli scrisse che « non vi ha poeta che sia meno grammaticus o professore di lui; egli ama, beve, ride

(1) D. Bulferetti, *Giovanni Pascoli: l'uomo, il maestro, il poeta*. Milano, Libreria Editrice Milanese, 1914, pp. 125 e segg.

e piange, senza specchiarsi o ascoltarsi mai ». E fece, così, il ritratto di se stesso, quale avrebbe voluto essere, perché, nato poeta, la sorte lo aveva pur voluto e grammatico e professore. Per il Pascoli, si sa, la filologia era respiro e alimento di vita e di arte originale. Non riusciva mai ad allontanare da sé quel mondo vetusto, a guardarlo storicamente: la sua anima di uomo moderno, passionale e tormentata, aderiva subito a quelle figure e a quei sentimenti, che diventavano cose sue, carne della sua carne (1). Perciò, il commento ad Orazio e a Catullo è, forse, un po' troppo personale, troppo pascoliano; ma costituisce un prezioso spiraglio per penetrare nel mondo poetico del Pascoli. Per lui, la cosiddetta scienza filologica doveva rivolgersi più a commuovere che a erudire. Era solito guardare con ansia e tenerezza i troppi scolari che affollavano fin d'allora (che cosa avrebbe detto oggi?) i licei e le università. « Gli scolari — diceva — sono tanti, sono troppi. Oh, non per me, ma per loro! Viene in mente il verso del Belli, con una piccola modificazione,

come farà a magnà tutta 'sta ggente? ».

Intorno alle scuole scrisse, senza ambagi, molte crude verità: « Abbiamo le scuole dei nostri bimbi in taverne infette, in solai ora gelidi ora afosi, e nutriamo i loro maestri di pan di crusca e di promesse »; « Le scuole medie e superiori sono troppe, e vi s'insegna e vi s'impara poco e vi s'affolla troppa gente tediata dall'obbligo »; « L'Italia ha per gran parte le sue scuole nelle capanne e nelle stamberghe e nei sotterranei ». E tanta afa, tanta miseria l'avrebbe egli aggravata e tormentata di aridi e freddi addottrinamenti filologici? « Meglio portarvi l'amore, il sorriso dell'arte! Meglio innamorare dei classici! ».

Contro le accuse di soverchio soggettivismo che da più parti si levavano, il Pascoli insorse ripetutamente conversando e scrivendo agli amici, sempre pronto e veemente nella difesa delle sue antologie latine. Gli riusciva di gran conforto il sapere che in molte scuole italiane si desiderava la stampa dei rimanenti volumi di « Nostrae Litterae » e l'esser sollecitato da molti insegnanti a riunire i suoi saggi sparsi di me-

(1) Vedi, a questo proposito, G. PASQUALI, *Poesia latina di Pascoli*, nel citato volume miscellaneo « Giovanni Pascoli », pp. 225 e segg. Cfr. i saggi di N. Festa, di L. Fucile, di G. B. Bellissima, negli *Studi Pascoliani*, IV. Bologna, Zanichelli, 1936.

trica classica e neo-classica. Circa l'insegnamento del latino, è noto che il Pascoli condannava come del tutto errati i metodi prevalenti nelle nostre scuole medie, affermando che la lingua latina doveva essere insegnata coll'antico metodo, per dir così, domestico, in modo che l'allievo sentisse nella lingua gli elementi costitutivi del proprio dialetto e dell'italiano quasi naturalmente, e quasi naturalmente dai suoni e dalle forme aspirasse qualche cosa di superstite della sua vecchia famiglia. Non doveva essere, insomma, il latino insegnato con metodi che sembravano fatti apposta per chi, possedendo già la lingua, fosse chiamato ad analizzarla. Più che come interprete analitico di poesia, riusciva bene come traduttore. Ma anche qui — il che, del resto, sempre avviene di ogni versione artistica —, più che i poeti tradotti si sente il Pascoli poeta, col suo respiro ritmico, coi sùbiti abbandoni lirici e le sostenute riprese epiche.

Epos e *Lyra* restano le sole opere pascoliane che potremo chiamar filologiche. Ma, come si è detto, è una filologia *sui generis*, fatta di sentimento. Non solo alcuni dei *Carmina* e dei *Poemi conviviali* sono nati insieme con le introduzioni e le note a *Epos* e *Lyra*, ma anche qualche lirica delle *Myricae*, dei *Canti di Castelvecchio* e dei *Poemetti*. Si veda, nel passo seguente all'editore Giusti, come il Pascoli alterni, nei periodi tutti scatti e sussulti, gli studi di latino e l'amore per le sue creature più care, le *Myricae*: « Le mando le *Myricae*. Vedrà che c'è del nuovo e che la raccolta farà più viva impressione. Cosa vuole? Io voglio bene a questo caro libretto. Sulla mia sepoltura, quando verrà l'ora, voglio il titolo di tre opere: *Myricae*; Dante spiegato; *Res Romanae* (questo è il volume di canti latini che lei pubblicherà in edizione Didotiana in latino e in edizione italiana con illustrazioni per le scuole e per le persone colte). Spero che non ci vorrà carta di più. Io devo far forza a me stesso per non seguire tante dolci e tristi ispirazioni che avrei da aggiungere. Ma faremo presto *Myricae*: nuova serie, o qual altro titolo ci parrà convenir meglio. Il « Fior d'acanto » lo metterò quando verranno le bozze. Ella disponga poi come crede, rispettando però le raccolte (qualche modificazione però si può fare, d'accordo) e cercando di tenere all'ultimo l'ordine da me indicato. L'edizione dovrebbe tenersi pronta per l'apertura delle scuole. Per la réclame ho diversi giornali e molti amici a disposizione. Io dico che se ne farebbe molta vendita. Mi contenti dunque,

chè contenterà se stesso. Presto le manderò la *Lyra* ricorretta e così l'*Epos*, a cui lavoro con nuova lena... Prima della fine del mese verrà certo Mariù a Livorno, mentre io mi tratterrò a Lucca a compulsare quei dottori della scuola, che non ho, e dar l'ultima mano al lavoro di Dante; poi verrò a portarle il manoscritto. Intanto avrò finito, salvo qualche revisione di bozze, sì *Lyra* e sì *Epos* e, speriamo, *Myricae*. Oh! potessi vincere il premio! Le *Myricae* potrebbe mandarle da correggere, già impaginate, se si può. La copertina è quasi più bella quella delle due copie mandatemi. Ma faccia lei. Mi scriva almeno una cartolina. Mi mandi a mano a mano i fogli tirati di *Epos I*. Vivo col desiderio di vederla presto e riparlarle insieme di molte cose. Vogliamo fare una grande società, che curi anche un giornale filologico, e che faccia una collezione stereotipa a uso Teubner. Ercole, Cima, Setti e venti altri li accozzo io. Ho gran voglia di lavorare. Mi stampi *Myricae*. Due o tre copie distinte? S'ha da diventare più che cavalieri! Del resto si va a piedi come prima. Mariù saluta cordialmente e raccomanda le sue dilette *Myricae*. Io mi associo nei saluti e nel voto » (12 luglio 1896).

Anche più tardi, nel 1908, scrivendo a G. B. Bianchi, il Pascoli accennava al proposito di pubblicare la silloge completa dei poemetti latini «nei modi e formato, preferibilmente, delle edizioni olandesi, imitate poi dal Didot, per Virgilio, Orazio e Anacreonte ». In quell'anno 1896, come si è detto, l'attività del poeta si volgeva tutta alle nuove *Myricae*, dopo lo strepitoso successo dell'edizione del 1894, illustrata dai pittori Antony, Pratella e Adolfo Tommasi. Ma la vagheggiata « nuova serie » non uscì mai, né il Giusti stampò altri libri di versi del Pascoli. Nei *Poemetti* e nei *Canti di Castelvecchio* entrarono le liriche allora in elaborazione e l'altre molte che urgevano prepotenti alla sua fantasia, mentre i rapporti col Cecchi e col Giusti si facevano sempre più aspri e difficili. Abbandonandosi alle nuove *Myricae*, egli non trascurava le opere di esegesi dantesca, cui tanto teneva, e componeva versi latini. Già era rimasto molto male per l'insuccesso del '95, quando il poemetto « Veterani Caligulae » non fu nemmeno lodato dai giudici di Amsterdam, e il premio concesso al « Mirmidon » (una vivace rappresentazione della vita delle formiche), presentato due anni prima, potè sembrargli un ripiego un po' oscuro. Parole cocenti di dolore e di dispetto si leggono in una lettera a Pietro Micheli, vecchio

e fidato amico labronico. Ma fu nube passeggera, ché i due poemetti scritti nel '96, « Reditus Augusti » e « Jugurtha », ottennero rispettivamente il premio aureo e la « magna laus ». Si sente, nelle lettere al Cecchi, tutta la contentezza, anche fisica, del maestro esemplare, che nella casa di Castelvecchio viveva tranquillo e operoso, dimenticando perfino, talvolta, i gravi crucci economici e il tormento di non vedere riconosciuto appieno il proprio valore.

Non ricreazione per virtù filologica del mondo classico, ma compenetrazione e fusione di esso nel proprio io, in un amalgama che non può non dare a quel mondo una tonalità tutta moderna, piena di tormento e sussulti, lontana forse dalla serena bellezza di quell'età remota. Sappiamo bene che anche nei poeti latini movenze convulse, immediate, aliene dalla perfetta contemplazione del sentimento, non mancano; ma sono eccezioni, che tanto più ci colpiscono quanto più son rare. Nel Pascoli, invece, tutto è in veste di modernità romantica, tutto è personale; e per questo appunto egli è un vero poeta, e non un abile riecheggiatore di antiche voci; è un nuovo umanista, quale fu il Pontano nelle cose più sue. In tal modo, egli seppe infondere freschezza di nuovi elementi all'antico idioma latino, che divenne uno strumento a lui ubbidientissimo. Bene disse per primo l'Hartmann che « il Pascoli italiano e il Pascoli latino formano un'unità indissolubile ed ammirevole ».

Mentre il Pascoli badava ad assicurarsi una salda rinomanza nel mondo filologico e universitario italiano attendendo alle sue antologie scolastiche, ogni tanto, come si è visto, tornava gioioso al suo libero poetare. Son di quegli anni (1896-1897) molte liriche fra le più significative del poeta. In esse, a chi ben guardi, non sono estranei l'influsso e la disciplina degli antichi lirici, greci e latini, dei quali aveva piena la mente. La sua predilezione per quei poeti si era mostrata fin dalla dissertazione di laurea, che aveva per oggetto Alceo e che presentò al concorso per il premio Vittorio Emanuele. Concorrevano Antonio Restori con un suo lavoro sul *Cid Campeador* e Leandro Biadene con un contributo alla storia della metrica e della poesia italiana. Erano commissari il Gandino, il Pelliccioni e il Carducci, che, radunatisi il 10 dicembre 1882, assegnarono il premio al Biadene e la menzione onorevole al Pascoli e al Restori. Già fu osservato che alcune frasi del saggio servono proprio a fissare i caratteri della

filologia pascoliana, immaginosa e poetica. Scrive il Pascoli, ad esempio, di volersi recare a Lesbo « con una trireme leggiera e senza zavorra d'erudizione, per sentire là nella canora Lesbo un poco il gorgheggiare degli usignoli Antissèi che educarono Terpandro, e un poco del gracchiare delle cicale che piacquero ad Alceo, e lo strepito del vento tra i rami del melo come udiva Saffo al cader dell'autunno ». In « Solon », quel fluttuare di fantasmi e di suoni si fece alta ed armoniosa poesia:

> Splende al plenilunïo l'orto; il melo
> trema appena d'un tremolìo d'argento...
> Nei lontani monti color di cielo
> sibila il vento.
> Mugghia il vento, strepita tra le forre,
> su le quercie gettasi... Il mio non sembra
> che un tremore, ma è l'amore, e corre,
> spossa le membra!

Un lavoro diverso dal solito, cui si dedicò, a più riprese, con l'impeto quasi di un veggente e di un apostolo, sono gli studi su Dante, da lui iniziati a Castelvecchio nel 1895. Per il primo suo libro dantesco, *Minerva oscura*, ricercava varî libri, che il sor Raffaello riuscì, non senza fatica, a procurargli quasi tutti. Sarà interessante conoscere questo materiale bibliografico, che costituisce, in certo modo, una parte di quel substrato di cultura specifica da cui sono nati i volumi danteschi, delizia e croce di Giovanni Pascoli. Il libro che più gli importava consultare era quello dello Hettinger, *Die Theologie der Göttlichen Komödie des Dante Alighieri in ihren Grundzügen dargestellt* (Köln, 1879). Poi l'Ozanam, *Dante et la Philosophie catholique au XIII siècle*, magari nella traduzione di Pietro Molinelli (Milano, 1841). Ma il bravo editore trovò, per entrambe le opere, i testi originali. Non così per il raro libretto del Fischer, *Die Theologie der Div. Com. des Dante Alighieri aus ihr selbst systematisch zusammengestellt und belencktet* (München, 1857), e per l'altro del Lyell, *Dello spirito cattolico di Dante Alighieri*, traduzione di Gaetano Polidori (Londra, 1844). Quest'ultimo glielo procurò Ettore Toci, buono e dotto amico livornese. Riuscì, il sor Raffaello, a fare avere al Pascoli il libro che il marchese Pompeo Azzolino — « pover'uomo, datosi per isbaglio alla filosofia e a Dante » — stampò a Bastia nel 1839, dal titolo *Introduzione alla storia della filosofia italiana ai tempi di Dante per la intelligenza dei*

concetti filosofici della Divina Commedia. Libro però, affermava il poeta, « non così astruso e mal fondato » come quello di Lorenzo Schiavi, *Delle relazioni intime che esistono tra la filosofia di Aristotele e le dottrine di San Tommaso e di Dante* (Torino, 1871). Richiese anche il Ferroni, *La religione e la politica di Dante* (Torino, 1871) e il Simonetti, *Filosofia di Dante contenuta nella Divina Commedia* (Napoli, 1845), quantunque non si aspettasse di trovare gran che. Quando, per la generosa sollecitudine dell'editore livornese, potè avere quei due libri, scriveva malinconicamente al sor Raffaello che aveva ben preveduto il vero, in quanto gli autori avevano davvero studiato il sistema della Divina Commedia « con la veduta corta d'una spanna ».

Attività molteplice e mirabile, quella del Pascoli fino agli anni di Messina: tutta pervasa da una vena di schietta poesia, che si palesa perfino nelle annotazioni tormentate di *Epos* e di *Lyra* e nelle pagine più laboriose di *Minerva oscura.* Niente fredda e vana filologia. Il Pascoli non ne fu mai capace. E anche questo è uno dei suoi titoli di gloria, pur pesando dolorosamente sulle sue ampie spalle di uomo adusato ai compatimenti del mondo.

LUIGI PESCETTI.

I.

Livorno, 28 aprile 1894.

Egregio Sig. Egisto,

il giovane figlio del maestro Carlini vuol pubblicare 5 sue composizioni musicali (delle quali ho sentito dire un gran bene) ispirate da 5 poesiole di *Myricae.* Vuole anche stampare le 5 poesie, nella sua edizione musicale. Il signor Raffaele e lei sono per fargli opposizione o divieto? Io direi di no, poiché servirebbero, in fin dei conti, di réclame, e réclame gratuita. A ogni modo, me ne faccia un cenno, ora: perché vogliono risposta. Suo

Giovanni Pascoli.

II.

Barga, 6 novembre 1895.

Carissimo signor Egisto,

veda all'Intendenza se è esigibile il mio stipendio di ottobre. Le mando il segno bianco, dove in lapis (che cancellerà) il Castellini dice che lo stipendio è a Livorno. Se lo esige, me lo mandi subito subito subito. Perché non ne abbiamo quasi più uno. Scrivo d'ur-

genza, quindi non mi dilungo. Il lavoro del Pescatori (che presto le rimanderò) è veramente un capolavoro di praticità. Sarà utilissimo e smerciabilissimo, tanto che consiglierei patti e preventivi, magari dandogli qualche cosa anche per la prima edizione. Ma faccia lei.

Maria darà le notizie a quel giornalista. La 4ª di *Myricae*? Schak! Povero Schak! o schok-ko il traditore, cioè traduttore!

Ossequi al signor Raffaello e famiglia. Maria saluta e aspetta lo stipendio, perché non può andare più avanti e dichiara che mi lascerà morire di fame. Suo

Giovanni Pascoli.

III.

Barga, 15 novembre 1895.

Carissimo ed egregio signor Egisto,

ringrazio lei e il signor Raffaello di tutto cuore. Spero che sia esigibile il mio stipendio. Nel qual caso ritenga pure la somma. Il che non mi sdebiterà della riconoscenza che debbo per tante premure. Io lavoro e lavoro: ora le macchine sono a tutto vapore. Curo le *Myricae* senza pregiudizio dell'*Epos*. A Roma scrivo, non vado. Pure anche a me è nata una speranza incerta... e fugace... Perché sento che non sono troppo simpatico a certuni. Rimanderò presto le tavole del Pescatori. Sono proprio un buon lavoro. Vuol passare dal Peona in Via Grande e comperarmi un cappello moscio e nero, senza fodera, della mia misura? Costa lire quattro. Io scrissi a Egidio e non mi rispose. Gli dica che è per la mia testa, che lui e Godd conoscono abbastanza.

Maria s'è tutta rinfrancata ora che vede la sua mirabile e parsimoniosa azienda assicurata per tutto l'anno. Saluta e ringrazia.

Oggi è tempo bellissimo e io ho concepito, scrivendo note, tre o quattro poesie.

Riverisca il Signor Raffaello e tutta la famiglia, e abbia un affettuoso saluto dal suo

Giovanni Pascoli.

IV.

1896.

Carissimo Signor Egisto,

come è stato gentile il loro pensiero di stampare quelle epigrafi. A me quel cartoncino pare il *trait-d'union* tra i nostri cuori.

Dentro Agosto sarà finito *Epos I* e *Lyra*. Vedrà. Lei scherza qualche volta, ammaestrato dall'esperienza. Ma lei sa che negli anni e mesi passati io sono stato tormentato da molti guai, ora superati. E dentro Agosto verrà Mariù a Livorno... a fare i conti e pagare i

miei debiti etc. etc. In tanto il lavoro procede e presto tutte le sue macchine lavoreranno. Mi dica in tanto se nella *Lyra* (magnifico pensiero il suo) bastasse segnare con un puntino di convenzione gli *u* che vanno riconvertiti in *v* e i *v* che ritornano *u*. Questa è fatica di Mariù.

Per le *Myricae* entro nelle loro idee con queste modificazioni. Io aggiungerò tante poesie alla 3ª edizione da togliere quasi tutte le pagine bianche, e aggiungere tutto al più due o tre fogli di stampa per dare un po' più di volume anche alle copie in carta sottile. E si può promettere per l'anno nuovo (come strenna di Natale e Capo d'anno) « Myricae, nuova serie, illustrate da altri artisti e con altre figure ». Le *Myricae*, 4ª edizione, posso prepararle anche alla fine del mese, o almeno lei dovrebbe averle pronte per la riapertura delle scuole, perché in certi Educandati o scuole femminili vanno. Che cosa ne dice?

Per i libri di patristica e scolastica farò come mi suggerisce il signor Raffaello.

Mariù saluta tanto lei e la famiglia e i piccioni che brama rivedere presto. Così parleremo del Montanelli e dello strumento.

In tanto me le professo suo

Giov. Pascoli.

L'*Acanto* — dedicato a lei — sarà il primo di « Alberi e fiori » nelle *Myricae*. Dando del libro dantesco il manoscritto tutto al principio di ottobre si avrebbe pronto il libro a metà di dicembre? Un libro di una ventina di fogli di stampa, sul genere di quelli del Chiarini e del Torraca.

V.

Barga (Lucca), giorno di S. Giovanni, 1896.

Caro ed egregio Signor Egisto,

Sono finalmente nel porto della pace. Che fresco! che agilità di pensiero! È una natura che incanta! Sono pieno di voglia e di buon umore. Era tempo. Oggi o domani aspetto i bauli coi miei lavori avviati e subito avrà notizie di me. Ma in tanto ho bisogno d'un piacere. A chi rivolgermi se non a lei, che mi ha dato tante prove d'amicizia? Si tratta d'uno strascico.

Le mando una delle mie medaglie da 300 fiorini (l'ultima è di 400). Ella deve far chiamare il prof. Gualtieri, che mi ha fatto il servizio per un'altra e incaricarlo di prenderci su a prestito dal Monte Lire 450. E siccome a me ne occorrerebbero 600, dovrebbe ritenersi la bolletta di ricevuta e cercarmi altre 150 lire. Vede che è un gran piacere che le domando. E badi che mi bisognano prima della fine del mese.

E non basta. Bisognerebbe che mi facesse fare (con parte del ricavato) un vaglia bancario di 411 lire e lo mandasse a questo indirizzo: Teobaldo Buggini, Villa Rosa, Bologna. E questo con la massima sollecitudine.

Dio! e non è finita. Avrei bisogno che mandasse uno de' suoi uomini in via Micali a cercare d'una signora Cesira che abita a un pianterreno quasi di faccia alla palazzina nostra. Essa ha un telaino da ricamo di Mariù e altre cosette nostre. Bisognerebbe che l'uomo le ritirasse e che ce le mandasse a Lucca (per Barga) stazione. Questa la può prendere più a comodo. Non c'è nulla da pagare. Mandi a porto assegnato.

Mi faccia anche il piacere di mandare quattro lire al cappellaio (me ne sono sempre dimenticato!!!).

E mi perdoni. Volevo mandare Mariù, ma ho avuto timore di farle fare il viaggio da sola.

Io non mi muovo per ora: voglio lavorare. Ma presto verremo a trovarla tutti e due. In tanto venga lei. E ci saluti il cav. Raffaello e tutta la cara famiglia. Suo

Giovanni Pascoli.

VI.

[1896].

Carissimo Signor Egisto,

le mando il sesto foglio. Credo che l'ultima revisione la darà il mio caro Cecco. Ora lo avverta da parte mia che nel testo trovando contradizioni ortografiche (ora *implevit*, ora *inplet*, ora *voltus* ora *vultus*, ecc. di temi in *i* ora in *is* ora in *es*, etc.), le lasci, perché seguo, quasi in tutto, per l'ortografia, il cod. Mediceo Laurenziano. Ho le mie idee in proposito, che spiegherò in una nota.

Sotto *Aeneis*, che è sotto P. Vergilius Maro nel 5° foglio (peccato che non possa riuscire a capo d'una pagina!) metta il motto *Cedite, Romani scriptores...* Prop., III, 34, v. 65.

Qualche volta, dove sono poche note, queste vedo che restano addietro. Non si può rimediare?

Appena tirati i fogli, me li mandi subito. Quando non ho bozze, lavoro avanti e alla *Lyra*. Nella *Lyra* allego molte note all'Appendice. I nomi degli autori nella *Lyra* bisognerà farli in nero, come nell'*Epos*.

Aspettiamo la copia di *Myricae*. Mariù è qui pronta, e saluta. Allegria e coraggio! Non piove sempre. Suo

Giov. Pascoli.

Tante cose al cav. Giusti e a Cecco, il correttore emendatore acutissimo.

VII.

[1896].

Carissimo ed egregio Signor Egisto,

prima di tutto, rallegramenti della recuperata salute. Lo strascico sparirà ben presto. Coraggio dunque!

Ho ricevuto la sua lunga lettera della quale la ringrazio sommamente. Scriverò al Pellegrini quando sarà tirato il primo foglio dell'*Epos*, perché non voglio che mi castri il periodo che lo riguarda. Esso mi scrisse perché lo togliessi, e mi disse anche dell'Antologia. Per Dio! se verrà ora un bel lavoro... bisogna ricordare il mito di Mida re. Ho molto desiderio di vedere il libro diventato bello. Quando poi correggerà la poesia, non si dimentichi di emendare Carlo Magno che ha capelli lunghi perché « Gallo », e quella terzina del Caporali e gli « asindoti » e simili « asin...doterie ». E ha messo anche roba mia? che cosa mai!!! Le *Myricae*, poverine, hanno tutto il mio cuore e le lagrime (senza retorica) mie, e, dirotte, quelle di Mariù.

Poverine! poverine! Sangue e anima!

Un'altra cosa, Mariù stamane ha pianto perché io (serio, ma per ridere) ho detto che avrei scritto a lei di accettare le offerte di quei professori. Essa *non vuole*! Ora io le suggerisco che cosa rispondere, tergiversando. Capirà che sono furbo. Deve rispondere che « pur essendo meritamente (parla lei: io dovrei dire ' immeritamente ') lodati questi libri del Prof. Pascoli, pure pochi professori li adottano, sì che io (lei, l'editore) non ho ancora deciso se continuare la collezione, dopo finito un altro volume che ha alle mani il sullodato professore ». Va bene? Ora veniamo

[Qui la lettera s'interrompe. Nella pagina che segue, è Mariù che scrive].

Giovannino ritorna alle sue bozze ed io chiudo la sua lettera. La prego di nuovo di saperci dire subito quando Giovannino dovrà andare a Pisa. Tanti saluti cordiali e rispettosi per lei, per il signor Raffaello e famiglia da parte di Giovannino e della dev.ma

Maria Pascoli.

[Poi, di mano del poeta]

Per piacere, faccia che le *Myricae* possano uscire per Natale o Capodanno! Avranno successo, creda!

VIII.

[1896].

Carissimo Signor Egisto,

Le mando il libro secondo: negl'ultimi episodi, ho tralasciato le poche note analitiche, che metterò nelle bozze. In questo libro secondo, come nel terzo e nel sesto, per la loro straordinaria importanza e bellezza, ho tralasciato poco. Negli altri tralascerò molto

più. Il giorno 5 manderò il ms. del libro 3°, il 20 avrò spedito tutto sino al 6°, alla fine del mese, tutto il poema e la prefazione e storia. Il 15 manderò buona parte della *Lyra*, e anche le *Myricae* (me ne mandi una copia di quelle scartate, in carta brutta). È necessario che io v'includa certe poesie, per la loro ispirazione. Sarà un'edizione definitiva. Si può annunziare, mandando fuori la 4ª, l'imminente pubblicazione di *Myricae*, 2ª serie. Le illustrazioni le avrò *gratis et amore dei*, non dubiti.

Farò in modo che le *Myricae* non superino i fogli della presente. Ciò, aggruppando molto. Vorrei però mettere una *nota* in fondo, personale, lunga, che di per sé farà qualche compratore, se non altro nella mia nemica patria. Chi ha la terza, troverà la necessità di comprare anche la quarta, perché del nuovo ci sarà.

Aspetto i libri promessi.

Saluti il Signor Raffaello e tutta la famiglia. Mariù saluta. Si lavora a tutto vapore, ma bene. Il Vergilio coi suoi sunti, a ogni momento, vincerà tutti i Vergili esistenti. Prima della fine del '96 avrà altri libri. Suo

Giov. Pascoli.

Le bozze di Vergilio manderò domani. In tanto le ho mandate quelle dei frammenti prima di Vergilio.

IX.

[1896].

Carissimo Signor Egisto,

Le mando le *Myricae*. Vedrà che c'è del nuovo e che la raccolta farà la più viva impressione. Cosa vuole? Io voglio bene a questo caro libretto... Sulla mia sepoltura, quando verrà l'ora, voglio il titolo di tre opere: « Myricae »; « Dante spiegato »; « Res Romanae » (questo ultimo è il volume dei canti latini che Lei pubblicherà in edizione « Didotiana » in latino e in edizione italiana con illustrazioni per le scuole e per le persone colte). Spero che non ci vorrà carta di più. Io devo far forza a me stesso per non eseguire tante dolci e tristi ispirazioni che avrei da aggiungere. Ma faremo presto *Myricae*, nuova serie o qual altro titolo ci parrà convenir meglio. Il « Fior d'acanto » lo metterà quando verranno le bozze. Ella disponga poi come crede, rispettando però le raccolte (qualche modificazione però si può fare, d'accordo) e cercando di tenere all'ultimo l'ordine da me indicato. Io direi che il cav. Raffaello dovesse tenere pronta la edizione per l'apertura delle scuole. Per la réclame ho diversi giornali e molti amici a disposizione. Io dico che ne farebbe molta vendita. Mi contenti dunque, che contenterà anche se stesso. Presto le manderò la *Lyra* ricorretta e così l'*Epos*, a cui lavoro con nuova lena.

Ora vorrei, or non vorrei dedicarlo al Carducci, con una lettera nella quale direi gli intendimenti per tutta la raccolta. Che ne dice Lei? Prima della fine del mese verrà Mariù a Livorno, mentre io mi tratterrò a Lucca a compulsare quei dottori della scuola, che non ho, e dar l'ultima mano al lavoro di Dante; poi verrò a portarLe il manoscritto. Intanto avrò finito, salvo qualche revisione di bozze, sì *Lyra* e sì *Epos*; speriamo *Myricae*. Oh, potessi vincere il premio!

Le *Myricae* potrebbe mandarLe da correggere, già impaginate, se si può. La copertina è quasi più bella quella delle due copie mandatemi. Ma faccia Lei. Mi scriva almeno una cartolina. Mi mandi a mano a mano i fogli tirati di *Epos I*. Col desiderio di vederLa presto e ragionare insieme di molte cose. Vogliamo fare una grande società, che curi anche un giornale filologico, che faccia una collezione stereotipa a uso Teubner (Ercole, Cima, Setti, e venti altri).

Li accozzo io.

Ho gran voglia di lavorare. Ma stampi *Myricae*. Due o tre copie distinte. Deve diventare cavaliere anche il Signor Egisto. Del resto si va a piedi come prima. Ho ricevuto via via i libri del signor Raffaello.

Mariù saluta cordialmente e raccomanda le sue dilette *Myricae*. Suo

Giov. Pascoli.

X.

[1896].

Caro Signor Egisto,

ho bisogno subito di Sofocle, edizione Teubner, o dell'*Antigone* di Sofocle, commentata, nell'edizione Teubner con note tedesche.

Ho bisogno dei fogli già tirati. Non ho ancora una risposta. Sto un poco in pena.

E il Pellegrini? Mi faccia il piacere di raccomandargli caldamente il giovane Emilio Stretti, già dell'Accademia Navale, che ora dà l'esame di riammissione. Lo raccomando pure, a suo e mio nome, al prof. Pietro Vigo. La prego caldamente di questo. Perché Cecco non mi ha aiutato più? si è avuto a male di miei scherzi? Oh! caro Cecco! Suo

Giov. Pascoli.

Ha ricevuto risposta dalla mia sorella Ida? cenno di ricevimento? Noi, per ora, nulla.

XI.

25 dicembre 1896.

Carissimo signor Egisto,

rispondo in fretta e furia per rassicurarla. Il De Bosis è un signore amantissimo dell'arte, non un editore; è un amico come nessuno (ebbi l'altr'ieri da lui un magnifico fucile in dono e dolci *sine fine*),

al quale sì D'Annunzio e sì io diamo la nostra collaborazione senza impegno di proprietà. Così le *Vergini delle Rocce* furono pubblicate in volume prima che fossero finite di stampare nel *Convito*. *Minerva oscura* io gliela diedi appunto col patto di farne io il volume.

Stia quindi sicuro: a ogni modo le farò avere un'assicurazione da lui stesso.

Quanto al *Castagno* (per cui non ho avuto ancora nulla), scriverò oggi stesso o domani per una maggior sicurezza. Ma non dubito di nulla anche per questo riguardo. Però accolgo i suoi consigli per l'avvenire. Domani avrà roba. Prima della fine dell'anno avrà la *Lyra*. Buone feste, carissimo, a lei, al cav. Raffaello e a tutta la buona famiglia, e al mio amico Cecco. Maria si unisce. Aspetto a gloria *Minerva* e nuove bozze di *Myricae*. Suo aff.mo

Giovanni Pascoli.

XII.

2-1-1897.

Carissimo Signor Egisto,

levata la mano dall'interminabile *Epos*, mi trattengo a conversare con lei. Prima di tutto, grazie profonde per il favore fattomi dal buono cavaliere nostro. Grazie e grazie! Prima di andar via da Barga, che sarà verso l'8 o 9 del mese, avrò mandata *Lyra*. Spero anche che avrò ricevute allora tutte le bozze di *Myricae*. Vedrà che, sebbene vecchine, se ne parlerà e se ne venderà. Se vede, nell'ultime bozze, una poesia (« Solitudine ») la ho ridotta tale che piace anche a me ora. Quanto a quel dubbio di proprietà le manderò a giorni dichiarazioni esplicite. Non me ne sono ancora occupato, tanto è stato il mio lavoro — ma è cosa sicura. Nel mese di Genn. pubblicheremo *Minerva oscura*; nella copertina annunzierò il seguito. Il lavoro è già stato presentato. Ora, quando a lei parrà, mi dovrebbe fare un po' di conti e mandarmi a Bologna tranquillo. La *Lyra* ho indugiato a mandarla, appunto perché il primo foglio, tutto in corpo 8 e 6, ho bisogno di correggerlo in una città, perché qui mi manca qualche libro necessario.

Ora senta: io vorrei cominciare subito *Epos II* e *III*, poi fare *Epos IV* e *V* (due volumi in due sezioni) pronti prima della fine dell'anno scolastico. (Quest'anno andrò per ispezioni, andrò come commissario etc. Servirà ciò per i miei poveri libri). E vorrei (lo dica al signor Raffaello), per mie necessità, essere pagato ogni mese del lavoro fatto nel mese; lavoro che io computo in media a *sei* fogli, se non fanno anche il libro di lirici greci (su di che vorrei risposta). Ogni mese indicherei la persona a cui pagare il mio avere. Mi dà su ciò risposta?

In Marzo comincerò a pubblicare un giornalino mensile o quindidinale, tutto in latino e greco, con piccole note critiche e piccole

poesie. Deve essere elegantissimo. Mi può fare avere a Roma testata e altro. Darei premi agli abbonati (a metà prezzo), opuscoli poetici o prosastici, latini, che via via pubblicherei o ripubblicherei. Ogni foglio (carta a mano) avrebbe una coperta di carta comune leggiera, dove lo stampatore mio potrebbe mettere la sua réclame. Io lo faccio, *primo* per non disperdere al vento tutte le osservazioni nuove che sono nelle note dei miei libri scolastici, *secondo* per difendere dai tedeschi (che sono echi d'italiani nostri, creda!) le mie cose, e penetrare rispettato in tedescheria, in Olanda, in Francia, in Inghilterra; *terzo* per diffondere i miei libri e il mio indirizzo. Ne darei una copia *gratis* a ogni liceo e ginnasio italiano. Vorrei caratteri belli. Ora, se lei avesse intenzione di essere o lo stampatore, come preferirei (un po' di scapito non mi darebbe noia) o l'editore, mi faccia il piano. Io vorrei un foglio da piegarsi in quattro, delle dimensioni di questa carta qui, presso a poco, quando fosse piegato. Ma forse ha qualche cosa di meglio da suggerire. Mi dica qualche cosa, perché a ogni modo io lo faccio il giornalino mio *Post fanum putre Vacunae*. Sarà la bandiera della nuova scuola italica, che senza sprezzare i tedeschi, si ricongiunge però meglio che a loro, ai nostri umanisti del '400 e '500. È una rivistina personale, dove non sono altri collaboratori che Ioannes Pascoli. La copertina però, che sarà in italiano, in francese, in inglese o che so io, come vorrà chi ci scrive, è a disposizione oltre che del redattore anche dell'editore.

Ringraziando dunque e augurando bene a lei e alla sua famiglia, al caro e buon cav. Raffaello, mi dico, con Mariù diletta, suo

Giov. Pascoli.

XIII.

22 Marzo 1897.

Caro Signor Cecchi,

dunque la nostra amicizia è rotta? così miseramente e miserabilmente? Chè il mio nuovo successo Olandese, se reca piacere ed utile a me, maggiore ne recherà, dell'utile se non del piacere, all'editore delle mie cose latine; e meritava pure da lui una parola... E anche la mia lettera mi pare non dovesse essere buttata nel cestino, come una vigliaccheria qualunque. Sinceramente, a me non pare d'aver torto. È almeno inteso che ogni mille copie delle *Myricae*, devo avere 400 lire? Ora io dico e ripeto che io posso e debbo avere la più illimitata fiducia, pure a un altro (per esempio se io volessi farmi prestar del danaro su quell'aspettazione) non potrei ispirarla mai. Perché non mi dice nulla? Io disperato di non ricevere risposta alcuna sulla mia destinazione e potendo essere, con ulteriori ritardi, irremissibilmente perduto, tra pochi giorni andrò a compiere *Minerva*

oscura e ciò che mi manca dell'*Epos II* e della *Lyra*, 2ª ed., a Pisa o a Firenze. E farò provvista di libri per poter lavorare in pace quassù dove singolarmente mi compiaccio.

Ossequi al Signor Raffaello. Suo dev.

Giov. Pascoli.

XIV.

Barga (Lucca), 10 luglio 1898.

Carissimo signor Egisto,

le mando le bozze per un foglio, mi pare completo. Bisogna che me le rimandi. E nel contempo avrei urgente bisogno dell'edizione Teubneriana di Seneca filosofo, ed. Haase. Veda di mandarmela.

Il libro sarà presto terminato. Capisco il suo malcontento; ma io non potevo proibire a Dio di mandarmi il tifo. Quanto ai poemetti, pazienza! Non ne facciamo davvero nulla. Potevo limitare al 15% i miei diritti; non il numero delle copie da 3000 a 1000. Senza poi considerare che con la sfiducia del signor Raffaello (che io non divido ma non posso impedire) mal s'accorderebbe il mio proposito di far seguire al vol. 1° de' poemetti, il 2°, alle *Myricae*, le nuove *Myricae*, etc. si vedrà col tempo, che è galantuomo e nel quale riposo con perfetta confidenza, chi è stato il miglior profeta.

E della *Minerva oscura* che le ho a dire? Se non mi crede, posso mandarle una cartolina d'un valentuomo livornese che mi dava la notizia raccolta che si era prossimi alla 2ª edizione. Io, pur trepidando, osai credere. La smentita mi ha lì per lì mortificato; ma, al solito, ho rialzato la testa. Oh! sono sicuro del fatto mio. Se non si è venduto quel libro, si venderà. In tanto le altre parti pubblicherò in periodici. Peccato che io non abbia quel mio *Fanum Vacunae* a cui accollerei una serie di volumetti critici o artistici, di facile vendita! Ma anche di questo *Fanum*, non mi pare che lei sia persuaso.

Pazienza e avanti!

Mi saluti il signor Raffaello e abbia, con quelli di Mariù, i miei migliori auguri. Suo

Giovanni Pascoli.

La ringrazio della *rivolta*, così gentilmente fatta. Quanto al suo avere, la prego d'aspettare la fine di questo mese, perché sono ora esaurito dalle grandi spese di viaggio e d'altro.

XV.

[1898].

Egregio Signor Cecchi,

eccole il resto delle storie. Avrà domani la metrica, se oggi riceverò il resto. Attendo che mi dica la sua intenzione nel continuare. Ho ancora parte dello stampato di *Epos II*. Vuol riprodurlo subito?

Attendo anche che lealmente mi dica d'avere errato a maltrattarmi con lettere e con discorsi. Se ella dà un'occhiata alla *Lyra*, vedrà subito che non è di chi trascuri gl'interessi di lei, il tanto studiarsi di aggiungere qualcosa d'interessante e di nuovo.

Sa quale è il suo difetto? Quello di dar retta alle critiche feroci e maligne. Dio mio! io sono ben trattato a confronto di tanti del passato! Di tanti, assolutamente e veramente grandi! Coteste critiche ognuno, ma specialmente *un editore*, deve considerarle come un ottimo segno. Otterranno di far diminuire la vendita per un anno o magari due? Dopo viene la reazione. Dopo il flusso, il riflusso. E del riflusso bisogna approfittare per andare in alto mare.

In fondo alla metrica metterà una *corrigenda*.

Giovanni Pascoli.

XVI.

[1899].

Carissimo Signor Egisto,

ricevei a suo tempo la lettera con gli scontrini. La ringrazio cordialmente. Aspettavo per scriverle di mandarle quello che le mando ora, e che non è tutto; riceverà il resto domani. Delle poesie ne ho aggiunte poche, ma bastano. Creda (e lo so per esperienza) che la critica degl'invidi ci trova pascolo nelle aggiunte, che fa, con facile abilità, passar sempre come sintomi di decadenza. La critica ci s'irrita su un libro che non cessa mai di gonfiare e gonfiare. E poi quante poesie avevo inedite non stavano col concetto generale di *Myricae*. Ci sono anche le sue ragioni estetiche e, dirò così, filosofiche. Ad ogni modo, metta *accresciuta*. È la verità. Vi è poi l'appendice che non sarà senza interesse. Mi mandi sabato le bozze di questo. Domani riceverà il resto.

Un saluto dal suo

Giovanni Pascoli

e ossequi da Mariù.

XVII.

Messina, 27 aprile 1902.

Carissimo Signor Egisto,

ebbi a suo tempo il saggio di *Myricae* e mi parve bello. Ordinai subito al pittore De Carolis la copertina, e un fregio di testata (invece dell'iniziale) e un finale. Aspetto a giorni. Intanto le accludo una prova di copertina, perché ella veda, da una parte che le dimensioni della sua composizione sono giuste per il lungo, dall'altra parte che non sono giuste per il largo, se la larghezza della composizione è data dalla linea sotto il titolo corrente. A ogni modo ella vede

meglio di me. Non so il suo sentimento definitivo intorno alla stampa dei miei versi. Non ebbi risposta a una mia lettera da Barga. Intanto io le chiedo, nel caso *possibile* ch'ella mi ceda già da questa volta il mio diritto di proprietà e perciò io stampi *Myricae* a mie spese, e nel caso *probabile* che, contentandomi ella nel mio giusto desiderio, io stampi tutti i miei volumi alla sua tipografia; le chiedo quali sarebbero i suoi prezzi al foglio di 16, mille copie, edizione in tutto simile al suo saggio, legatura, e copertina comprese. La prego quanto so e posso a dirmi subito il prezzo *ultimo*. Se poi quest'indicazione non dovesse valere per le *Myricae*, oso sperare che si tratti di questa volta, ossia della 6ª edizione, dopo la quale sarei padrone dell'opera mia. Mi risponda subito. Mi dica anche se vuol mettere mano subito a *Lyra* 3ª e ad *Epos II*, di cui una sezione vorrei finire a maggio e giugno, e un'altra nelle vacanze autunnali.

Mi riverisca il signor Raffaello, al quale s'intendono dirette le mie domande, e la mamma e la sua signora e tutti. Mi saluti il mio caro Pellegrini.

Un abbraccio dal suo

Giovanni Pascoli.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

LEO SPITZER. — *Critica stilistica e storia del linguaggio.* Saggi raccolti a cura e con presentazione di ALFREDO SCHIAFFINI. — Bari, Laterza, 1954, in-8°, pp. 387.

È consuetudine del *Giornale*, a cui non vogliamo venir meno, occuparsi soltanto delle pubblicazioni che direttamente o indirettamente si riferiscono alla letteratura italiana; ma, se non ci è dato qui discutere, come meriterebbero, gli studi raccolti nel volume spitzeriano, nei quali la letteratura italiana ha poca o nessuna parte, non può mancare nel *Giornale* un cenno di questo libro, il primo dello Sp. che si pubblichi in Italia, importante per la limpida « presentazione » di Alfredo Schiaffini (nella quale si legge, fra l'altro, una lettera dello Sp. sulle origini del suo lavoro), e sopra tutto perché la scelta è stata curata dall'autore stesso — e si noterà la preferenza accordata agli studi del periodo americano, che lo ha portato a escludere qualche altro più antico, non meno caratteristico certo, e istruttivo. Così com'è, il libro è un'introduzione eccellente alla conoscenza del linguista viennese, che molti, fuori della cerchia degli specialisti, conoscono piuttosto per fama che dalle sue pagine, e invoglierà a cercare gli altri suoi scritti per farsi un'idea adeguata di un'opera che fra gli studi linguistici e letterari del nostro tempo s'impone per l'impronta di una personalità vivacissima e per la varietà degli interessi e dei soggetti. Ne trarranno utile ammaestramento gli studiosi di letteratura, e in ispecie di letteratura italiana, alla quale pure lo Sp., finissimo intenditore della nostra *Umgangssprache* e commentatore amoroso e sapiente delle lettere dei prigionieri di guerra italiani, non si è dedicato con tanta assiduità come ad altre letterature (1), la francese o la spagnola: non tanto, io penso, per i moduli di ricerca o i procedimenti di analisi che dalle sue pagine altri potrebbe ricavare per farli propri, quanto per l'esempio che con tutta la sua attività egli ci offre, maestro appunto perché maestro non pretende di essere né i suoi studi propone a modello, conside-

(1) Ma si veda lo studio sul canto di Pier delle Vigne, *Speech and Language in Inferno XIII* (in *Italica*, 1942, pp. 81-104): alla letteratura italiana dei primi secoli è dedicato più di un saggio di un suo nuovo volume, di prossima pubblicazione.

randoli veri e propri « saggi », tentativi di approccio all'opera letteraria o al fatto espressivo in genere, che per loro natura ne ammettono o, per meglio dire, ne richieggono vari e molteplici condotti con diverso metodo e secondo diverse direzioni.

È anzi questo « sperimentalismo » per il quale ogni suo studio viene a essere come un colpo di sonda, la ricerca di un oggetto e insieme la prova di un metodo, carattere peculiare della sua mente, che non sa costringersi in lavori complessi e di vasta architettura, ma è sempre attratta dal fatto singolo, il singolo componimento letterario, la singola voce, la singola locuzione, convinto com'egli è della immanenza del tutto nella parte anche minima (« *nach dem Grössten streben und im Kleinsten es erleben* » è la sua divisa), sensibile come pochi al particolare, alla indefinita ricchezza che in esso si racchiude, alle molteplici connessioni che ne fanno un elemento di più vasto sistema. Per questa sua *forma mentis*, per questo suo gusto, egli, che è anzitutto un linguista, è stato portato a oltrepassare fin dai suoi esordi i confini della propria scienza, o quelli che sembravano tali, per intendere più pienamente il valore e il significato dei fatti espressivi, sviluppando gli spunti che gli erano offerti dalle più mature esperienze della filologia tedesca e particolarmente dalla *explication des textes* della scuola francese, e giungendo per questa via alla critica letteraria vera e propria, una critica, voglio dire, che abbraccia l'opera tutta nel suo significato storico ed estetico (si vedano in questo libro le pagine bellissime su di una ballata del Villon e su di un sonetto del Mallarmé), anche se ha come punto di partenza e come sostegno la considerazione di modi stilistici individuati mercé categorie grammaticali e retoriche. Né la critica letteraria poi è stata il punto di approdo del suo lavoro, ma soltanto uno dei suoi termini, ed egli non ha cessato di affrontare da altri punti di vista e con altri intenti fenomeni linguistici, come nei recenti studi di « semantica storica », non mostrando di ritenere, se non mi inganno, di svolgere indagini disparate e affatto eterogenee quando ricerca quello che a lui piace chiamare l'« étimo spirituale » di un componimento poetico nella personalità di uno scrittore riflessa nelle forme del suo linguaggio, e quando per determinare l'étimo di un vocabolo si rifà a quel mondo di cultura in cui esso ha avuto origine e che in esso si è, per così dire, cristallizzato. E particolarmente istruttiva riesce la sua opera per questo fecondo, continuo scambio fra l'esperienza del linguista e l'esperienza del critico, sollecitato non da una teoria preliminare ma dalle cose stesse e manifestantesi con modi suoi propri che distinguono lo Sp. fra quanti han lavorato e lavorano nel medesimo senso e con analoghi criteri: anche nei rispetti del Croce e del Vossler, dai quali egli ha avuto conforto così di consensi come di obiezioni, la sua posizione non ci sembra essere di dipendenza ma di parallelismo, e perciò giunge a proposito la lettera sopra ricordata, in cui egli corregge alcune affer-

mazioni dello Schiaffini su di una pretesa filiazione Croce-Vossler-Spitzer, senza disconoscere gli obblighi di gratitudine verso il Croce, che così alta stima ha dimostrato dei suoi lavori (1).

Lo Sp., e anche in questo si distingue non dico dal Croce ma dal Vossler, non ha ambizioni teoriche, tutto preso nella sua particolare esperienza: ma se non teorizza sul linguaggio, quell'esperienza stessa, così vivacemente e originalmente vissuta, lo induce a chiarire formulandoli i principi che le sono impliciti, e a scrivere saggi come i tre primi di questa raccolta intorno alla sua critica stilistica, l'articolo, del 1926, *Stilistica e linguistica* (da *Stilstudien*), *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie* del 1928 (da *Romanische Stil- und Literaturstudien*) e *Linguistica e storia letteraria* del 1948 (da *Linguistics and Literary History*), che devono essere conosciuti e meditati da chiunque si occupi di critica letteraria. Un lettore italiano vi sentirà, sotto un linguaggio così diverso, pensieri non disformi da quelli che per opera del De Sanctis gli sono divenuti familiari: e per vero di fronte alle categorie tradizionali dei grammatici e dei retori, persistenti anche con nuovi nomi in una considerazione analitica del linguaggio, l'atteggiamento dello Sp. sembra analogo a quello del discepolo del Puoti, facendo valere l'uno e l'altro il carattere di organicità di un componimento poetico, e la conseguente indissolubilità dei suoi elementi, in ognuno dei quali si può riconoscere lo spirito del tutto, e la necessità per il critico, anche se vuole addentrarsi nei particolari più minuti, di muovere non da quelle categorie estrinsecamente fissate come oggettive entità, ma dal « tutto », o meglio, dalla « impressione » che del « tutto » egli ha colto e che gli è dato chiarire partendo dagli aspetti, quali essi siano, che maggiormente l'hanno colpito. Ne viene per lo Sp. la legittimazione della critica stilistica, che per quanto ristretto sia il suo ambito d'indagine, ha pur sempre presente, e fa presente al lettore, l'opera nella sua totalità, essendo superata in questa concezione la frammentarietà intrinseca alla critica retorica per essere state abbassate a semplici punti di vista o strumenti di approccio le antiche categorie retoriche e grammaticali; ne viene la possibilità di giovarsi in una critica siffatta di osservazioni più propriamente linguistiche e di trarne a vicenda ausilio per la comprensione dei fenomeni del linguaggio, e perciò nuovo lume sulle due discipline e le loro relazioni; ed una concezione della critica in genere, più aperta, più varia, più articolata.

Occorre dire che non tutto nello Sp. ci persuade? E d'altra parte che pure quelli che possono sembrare i momenti più problematici dell'opera sua non cessano di essere altamente istruttivi? Così quando

(1) Si veda anche in *Cultura moderna*, Rassegna delle ediz. Laterza, n. 17 (dic. 1954) l'art. *La mia stilistica*, in cui sviluppa e chiarisce i cenni della lettera allo Schiaffini.

nell'esercizio della critica accade che troppo forte, e non del tutto giustificato, sia il trapasso dai particolari inizialmente considerati alla presunta « forma interna » o « étimo spirituale » del componimento poetico (ma questo stesso squilibrio fra premesse e conclusioni ci invita a riflettere sulle difficoltà intrinseche a ogni forma di critica); così sopra tutto quando egli attribuisce alla critica dello stile il compito di rilevare quanto in un componimento letterario « si allontana dalla norma », secondo « il postulato » « che a qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale corrisponde nel campo espressivo un allontanamento dall'uso linguistico, e viceversa che un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto », e la critica letteraria sembra così confondersi con l'indagine psicologica per non dire psichiatrica ed essere disconosciuto, per questa sopravalutazione della « anormale » novità, il carattere proprio del linguaggio, e del linguaggio di un poeta, mal riducibile a quelle deviazioni dalla « normalità linguistica », nelle quali si dovrebbe ravvisare la sua originalità, l'apporto suo al progresso della lingua. In che dunque differirebbero gli accenti originali di uno scrittore dalle parole balbettate o fuori di proposito ripetute o impropriamente usate di un individuo fortemente commosso e per la commozione incapace di trovare l'espressione esatta, indizio indubbio di « uno stato psichico inconsueto »? Lo Sp. risponderà che la differenza consiste nel carattere di sistematicità proprio alle innovazioni dello scrittore, per il quale esse si presentano non in momenti singoli, eccezionali, ma regolarmente, e non come fenomeni isolati, ma in connessione con tanti altri diversi e pur riconducibili alla medesima fonte, alla medesima situazione psicologica e linguistica; perciò la critica, pur partendo da quelle « deviazioni » più appariscenti, dovrà mettere in luce con molteplici altre osservazioni la coerenza di tutto un mondo linguistico, la sua intrinseca « normalità ». E per vero a tal fine mirano i suoi saggi, e la sua teoria non è tutta in quel principio controverso. Rimane però per quell'impostazione, non rifiutata nemmeno negli scritti più recenti, il pericolo di una confusione fra indagine linguistica e indagine psicologica, fra quel che di originale vi è in un linguaggio, e che non è di necessità in contrasto con la « norma », e quel che è invece realmente « anormale » o patologico: né si può dire che il pericolo sia stato sempre dallo Sp. evitato, sia che operasse per questa parte sulla sua mente la suggestione del Freud, da lui ricordato come uno degli ispiratori primi del suo lavoro, sia che in lui pure si sian fatti sentire persistenti motivi romantici o anticlassici della cultura tedesca, la tendenza ad attribuire un valore puramente negativo alla « norma » e il conseguente incondizionato riconoscimento di ogni qualsiasi innovazione. Ma sarà da aggiungere che in questa oscillazione e della teoria e della critica in atto, di concetti e anche di gusto, si riconosce la caratteristica irrequie-

tezza e mobilità dello Sp.: che non sarebbe lo studioso da noi ammirato, se più uniforme e ispirata a un metodo rigido fosse l'opera sua, e non invece, com'è, il risultato di una ricerca incessante, diversamente orientata secondo i suggerimenti che da varie parti gli giungono e che egli non sa rifiutare.

Certo, se obiezioni possono suscitare i suoi scritti, non a lui, studioso e maestro di critica stilistica, può essere rivolto il monito, che si legge nell'ultima pagina di un manualetto, ora uscito, di Pierre Guiraud, *La Stylistique* (1), sul limite intrinseco all'indagine dello stile, ove si chiuda in sé stessa e non sappia rifarsi all'intuizione diretta e comprensiva dell'opera di poesia: « Si la critique stylistique a tout à gagner aux observations d'une science du style, elle doit finalement en transcendre les catégories nécessairement étroites. Cette contradiction est dans la nature des choses car, entre les connaissances humaines, la stylistique, plus que tout autre, se trouve prise au centre d'un mouvement dialectique; vouée à des observations toujours plus exactes, à des analyses plus fines, à des classifications plus systématiques; et pour cette raison même, exposée à se vider de toute substance et de toute dignité, faute de se retremper dans une compréhension plus généreuse et une sympathie plus intuitive des grandes œuvres ». Quanto scrive il Guiraud (ed è verità inoppugnabile) ce lo rammenta in ogni sua pagina lo Sp.: che sempre ci richiama a quella fonte prima di ogni ricerca particolare, e la critica stilistica non considera l'unica o la privilegiata forma di critica (chi tale la considerasse sarebbe alla fine condannato alla inconcludenza e alla sterilità), bensì forma tra altre forme tutte egualmente legittime, né la sua propria come sola possibile o preferibile (2), ché anzi sembra invitarci a tentare non soltanto quella da lui seguita, ma altre e diverse vie.

MARIO FUBINI.

---

(1) PIERRE GUIRAUD, *La Stylistique*, Paris, Presses universitaires de la France, 1954. È un libro agile, ben costruito, e in genere bene informato, tranne che degli studi italiani, passati tutti sotto silenzio, anche quando il richiamo sarebbe stato opportuno. Tra le opere di carattere generale avrei citato il buon capitolo sulla stilistica del manuale di RENÉ WELLEK and AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1949 III edizione.

(2) Si potrà osservare, ad es., che lo Sp. preferisce impostare la sua critica su alcuni particolari dello stile, anziché su analisi delle diverse tradizioni linguistiche di cui risulta la lingua di uno scrittore, e dei modi con le quali esse si compongono (o non si compongono) in un organismo unitario, determinando così a un tempo il carattere e il valore dell'opera studiata e la sua posizione nella storia linguistica.

TAMMARO DE MARINIS. — *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona.* — Milano, Hoepli, 1947-1952, 4 voll. (vol. I di pp. XVI-320 con 69 ill. nel testo, 69 tav. fuori testo e 7 facsimili; vol. II di pp. XVI-378 con 18 ill. nel testo, 22 tav. fuori testo; vol. III e IV di tav. 1-160 e 161-314).

In quattro sontuosi volumi *in folio* — due per il testo e due di tavole — stampati con arte impareggiabile dal Mardersteig di Verona, Tammaro De Marinis ha raccolto il frutto delle amorose e diligenti ricerche che da più anni sta conducendo — con rara perizia di bibliofilo e larga competenza di studioso dell'umanesimo meridionale — sulla storia e le sorti della biblioteca dei re di Aragona di Napoli.

Il primo volume è dedicato, quasi esclusivamente, alla narrazione della storia della biblioteca. Nei primi cinque capitoli (I, 1-128) il De Marinis illustra, con ricchezza di documentazione, quasi sempre di prima mano, il contributo arrecato dai singoli aragonesi (Alfonso il Magnanimo, Ferrante I, il card. Giovanni d'Aragona, Alfonso duca di Calabria, Ippolita Sforza, Ferrante II e Federico III) alla formazione della biblioteca e ai suoi progressivi accrescimenti. Un particolare rilievo è dato ai calligrafi e copisti, che si sono alternati nella trascrizione dei codici, dal ligure Giacomo Curlo, che lavorò per Alfonso, a Giovan Marco da Parma, il Cinico, la cui figura bizzarra rivive nelle pagine del Calenzio e del Brancati; da Gabriele Altadell al fiorentino Antonio Sinibaldi; dai fratelli Pietro e Virgilio Ursuleo a Giovan Rinaldo Mennio da Sorrento e al boemo Venceslao Crispo, ecc. Di ognuno di essi il De Marinis traccia un breve, sostanzioso profilo, cercando di ricostruire l'elenco dei mss. che furono vergati dalle loro mani con tanta sapienza, eleganza e perizia.

Seguono alcuni capitoli, non meno esaurienti, sugli stemmi, imprese e motti dei libri aragonesi (I, 129-144), sui miniatori che li ornarono — tra i quali si distinsero Cola e Leonardo Rabicano, Gioacchino di Giovanni de Gigantibus, Cristoforo Maiorana, ecc. (I, 145-164) — e sulle legature dovute ad artigiani assai abili ed apprezzati (I, 165-174).

Poi è la volta dei bibliotecari di Ferrante I: Pascasio Diaz Garlon, lo Scariglia, Giovanni Brancati e Francesco Pucci. Ai due ultimi, che interessano, in modo particolare, gli storici della letteratura umanistica e furono di recente studiati dal Croce, dal Pugliese Carratelli e dal Santoro (1), sono dedicati anche due interessanti capitoli del-

(1) G. BRANCATI, *Lamento per la morte di Paola*, a cura di B. Croce e T. De Marinis, in « La parola del passato », II, 1947, pp. 257 sgg.; B. CROCE, *Uno sconosciuto*

l'Appendice (I, 247-257). Il De Marinis pubblica un'orazione del Brancati *De laudibus litterarum* e un suo 'memoriale per la biblioteca' — che è documento prezioso per la storia della biblioteca aragonese — traendoli dal codice n. 52 della Biblioteca universitaria di Valencia; presenta poi in facsimile e pubblica, trascrivendole dagli originali autografi di sua proprietà, tre lettere del Pucci a Bernardo Michelozzi e due del Michelozzi al Pucci, che finora erano rimaste sconosciute agli specialisti e forniscono alcuni interessanti dati di carattere biografico, accenni a fatti e personaggi del tempo (i Petrucci, il Poliziano, il Pontano, ecc.), osservazioni su letture di testi antichi, ecc. (1).

---

umanista quattrocentesco, in « Quaderni della Critica », 10, 1948, pp. 14 sgg. (rist. in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, III, 1952, pp. 1 sgg.); G. Pugliese Carratelli, *Un'epistola di Giovanni Brancati sull'arte retorica e lo scriver latino*, in « Atti dell'Accademia Pontaniana », n. s., II, 1950, pp. 109 sgg.; Id., *Due epistole di G. Brancati su la 'Naturalis Historia' di Plinio e la versione di Cristoforo Landino*, ibid., III, 1951, pp. 179 sgg.; M. Santoro, *Uno scolaro del Poliziano a Napoli: Francesco Pucci*, Napoli, 1948.

(1) In una lettera al Michelozzi del 12 agosto 1486 il Pucci dà notizia dell'arresto del Petrucci ed esprime all'amico fiorentino il suo grande rammarico per avere perduto in Antonello, più che un Mecenate, un padre (*Quem herum immo vero patrem amisi!*). Risulta da questa lettera che il Pucci si trovava al servizio dei Petrucci già da tre anni, e che quindi egli era venuto a Napoli nel 1483 e non nei primi mesi del 1485, come generalmente si riteneva (cfr. Santoro, *op. cit.*, p. 31).

Degna di nota una lettera del Pucci al Michelozzi, datata da Napoli, 23 novembre, senza indicazione di anno, in cui si fa parola del Poliziano — che, com'è noto, fu maestro del Pucci a Firenze — e si narra di un suo scontro col Pontano. Varrà la pena di riferire il passo: ' De Poliano (*sic*) vero nostro ea omnia que scribis ironice a me accipiuntur, nam, etsi multas in eo egregiasque virtutes agnosco, non tanti tamen unquam faciendum putavi, ut tibi ipsi preferendum existimarem. Est quidem in eo ingenium non vulgare, sed ambitio tanta, ut eum ferre iam nemo possit: persuasit enim unum se esse in omni Italia, qui poetarum sensa et mentem non inerudite interpetretur. Id ego cum alias sepe, tum vero maxime nuperrime cognovi. Retulit enim mihi Pontanus, vir nunquam satis laudatus, cum istuc una cum duce Calabrum Ferrariam se reciperet, convenisse se domi Pollitianum et tentandi gratia locos quosdam ex Propertio interpetrandos proposuisse. O fastum incredibilem, o audaciam non ferendam! Sed Pontanus, ut merebatur, hominem accepit, nam ne responso quidem dignatus est'. La lettera fu scritta dopo il ritorno del duca di Calabria dalla guerra di Ferrara, cioè dopo il 3 novembre 1484; ma l'incontro tra il Poliziano e il Pontano non avvenne a Ferrara — come ritiene il De Marinis equivocando (I, 193) — ma a Firenze, durante una sosta del duca in viaggio per Napoli.

Un accenno al Poliziano è anche in una lettera del Michelozzi al Pucci, che si trovava allora a Roma: ' Ego nunc in urbe, in meo nunc ago suburbano; in urbe rarius, ubi ob paene nullam pestilentie suspitionem Muse silent omnes, iustitium tota urbe cernitur. Rusticamur paene omnes, rusticatur et Politianus, qui paucis ante diebus Persium enarrare inceperat, pro dii, tanta elegantia tantaque verborum magnificentia, ut nunc tandem τὸν Πολιτιανὸν τῶν Μουσῶν πολίτην agnosceres, καὶ μόνον τοῦτον ἐν ἕλλησι καὶ λατίνοις ἥλιον εἴποις ἄν.'

La lettera è senza data; dovrebbe riferirsi all'anno scolastico 1484-85, se fosse sicuro, come ritiene il Del Lungo (*Florentia*, 1897, p. 178), che in quell'anno il Poliziano lesse Persio nello Studio.

Converrà poi segnalare che il De Marinis ha scoperto alla Riccardiana di Firenze (Inc. 372) il famoso incunabulo di Catullo, Tibullo e Properzio, stampato a Reggio

L'ultimo capitolo tratta ampiamente delle vicende della biblioteca dopo la sua dispersione (I, 195-204). Il nucleo principale della raccolta aragonese andò a finire, com'è noto, nella biblioteca dei re di Francia, o in seguito alla conquista di Carlo VIII, che s'impadronì di una parte della libreria napoletana, o in seguito alla vendita che di un'altra parte di essa Federico III fece al card. d'Amboise, i cui libri furono poi riuniti a quelli reali; quel che rimase fu trasportato in Spagna intorno al 1504 dall'ultimo duca di Calabria e finì nel 1825 nella Biblioteca dell'Università di Valencia.

Il secondo volume si apre coll'ampio Catalogo dei codici della biblioteca aragonese identificati dal De Marinis (II, 1-184), cui fanno seguito alcuni inventari antichi della libreria — notevole l'inedito *Index regalium codicum Alfonsi Regis ad Laurentium Medicem ex Neapolitana eius bibliotheca transmissus*, che si trova nel Vat. lat. 7134 e fu esemplato dall'originale, andato perduto, dall'umanista Fabio Vigili (II, 185-224) — e la trascrizione di circa un migliaio di documenti originali, relativi agli amanuensi e ai decoratori dei libri aragonesi, che il De Marinis trasse dalle Cedole della Tesoreria Aragonese dell'Archivio di Stato di Napoli e furono poi distrutti dai tedeschi nel settembre 1943 (II, 225-316).

La lettura attenta del Catalogo suggerisce utili confronti con l'opera sullo stesso argomento di Giuseppe Mazzatinti, che il De Marinis ha avuto costantemente presente (1). Il Mazzatinti elencò e descrisse 629 pezzi, raggruppati per biblioteche e numerati progressivamente; il Catalogo del De Marinis — comprese le Aggiunte e i Supplementi sparsi nei due volumi (I, 207-216; II, 181-184, 319-328) — ne conta 510, disposti alfabeticamente e senza numerazione progressiva, di cui 136 non figuravano nel Mazzatinti e furono identificati o da studiosi venuti dopo di lui o dal De Marinis stesso (2).

Per la scoperta di questo ragguardevole nucleo di mss., che erano sfuggiti al Mazzatinti, ha giovato al De Marinis la perfetta conoscenza di indici, di cataloghi e inventari remoti e recenti, la possibilità di frequenti viaggi in varie contrade d'Europa, la profonda e antica conoscenza del mercato internazionale di mss. e delle biblioteche private dei più cospicui raccoglitori italiani e stranieri.

Il De Marinis ha trovato nuovi codici aragonesi — di cui non sarebbe agevole dare qui un elenco completo — in molte biblioteche

---

Emilia nel 1481, con postille autografe del Pucci, di cui si era postulata finora l'esistenza sulla scorta di alcune copie, più o meno interpolate, di quelle note in edizioni del primo '500 (I, 192 e cfr. F. CALONGHI, *Marginalia*, Genova, 1921 e SANTORO, *op. cit.*, pp. 37 sgg.).

(1) G. MAZZATINTI, *La biblioteca dei Re d'Aragona*, Rocca S. Casciano, 1897.

(2) Il sistema di distribuzione del De Marinis e l'assenza di numerazione rendono malagevoli riferimenti e citazioni. Manca poi una tavola di concordanze coll'indice del Mazzatinti, che avrebbe posto in evidenza, a colpo d'occhio, le divergenze che sussistono tra i due cataloghi.

pubbliche, che il Mazzatinti aveva quasi completamente trascurate, quali la Vaticana (25 pezzi), la biblioteca del Convento dell'Escorial (20 pezzi), la Nationalbibliothek di Vienna (6 pezzi), le biblioteche di Berlino, Edimburgo, Firenze, Manchester, Londra, Oxford, Stoccolma, Leningrado, Rouen, Besançon, Monaco, New York, Torino, Holkham Hall, Modena, Ferrara, Budapest, ecc., e perfino nella Nazionale di Parigi (12 pezzi) e nelle biblioteche di Valencia (7 pezzi), e di Napoli (7 pezzi), che pur il Mazzatinti aveva diligentemente frugato di persona o sui cataloghi.

Undici mss. sono stati trovati dal De Marinis in collezioni private, ove sono pervenuti di recente, attraverso l'intricato itinerario delle aste e vendite d'antiquariato. I Ginori Conti acquistarono, ad es., da Hoepli nel 1928 un *De dignitate et excellentia hominis* del Manetti (II, 105) e nel 1935 un Dante, che era appartenuto a Joseph Martini (II, 63); dallo stesso Hoepli provengono un Ausonio della raccolta S. J. Hornby di Londra (II, 22) e un Giustino e un Livio, passati, rispettivamente, al conte Paolo Gerbi e agli eredi Borletti di Milano (II, 89, 96); lo stesso De Marinis — che risulta essere l'attuale possessore di un codice aragonese dei *Mirabilia Urbis* (II, 110) — ebbe tra le mani circa cinquant'anni fa una delle copie del Libro di Mascalcia di Bonifazio dell'Amendolara, che ora si trova a Davenham nella celebre raccolta Dyson Perrins (II, 33).

Di sei mss., che appaiono in vecchi cataloghi di librerie disperse — un'opera di Diomede Carafa nel catalogo Techener di Parigi del 1834 (II, 42) e una *Chronica Regni Aragonum* nella biblioteca del marchese di Morante, ecc. — o in cataloghi di recenti vendite all'asta — una versione di Eliano (II, 3) e un frammento degli Annali di Tacito (II, 154), già a St. Gallen nella raccolta Mettler, nei cataloghi di Mensing d'Amsterdam e di Sotheby di Londra, uno Psalterio (II, 137) tra i mss. messi all'asta da Hoepli nel 1929, ecc. — il De Marinis non è riuscito a individuare ancora gli attuali proprietari e si è servito, nella descrizione che ne dà, degli elementi offertigli dai cataloghi stessi. A questa categoria appartengono anche due mss. già descritti dal Mazzatinti — e cioè un codice di Epistole di Francesco Barbaro e di Andrea Contrario e un *Officium B. M. Virginis*, che ai tempi del Mazzatinti appartenevano, rispettivamente, alle biblioteche del duca Cassano-Serra e del principe Torella di Napoli e furono poi venduti all'asta a Londra e a Parigi (II, 24 e 113 = Mazz. 599 e 584) — oltre a quel codice dell'*Epitoma Donati in Terentium* di Giacomo Curlo, che tanto il Mazzatinti che il De Marinis (II, 57 = Mazz. 592) sapevano essere appartenuto al Minieri Riccio, ma di cui ignoravano l'attuale collocazione, e che soltanto dopo la pubblicazione del Catalogo il De Marinis riuscì a rintracciare, su segnalazione di Robert Weiss, alla Biblioteca Universitaria di Liverpool (1).

(1) Cfr. la rec. di E. Garin, in *BHR*, XVI (1954), p. 147.

La lista dei nuovi codici aragonesi è soggetta, ovviamente, a continui aumenti, e il De Marinis sarà particolarmente grato e obbligato agli studiosi, che vorranno segnalargli nuovi pezzi della raccolta, da descrivere in quel volume di aggiunte che egli ha promesso nella prefazione all'opera.

Il lettore vorrà ora conoscere le ragioni per cui il catalogo del Mazzatinti registri circa 250 pezzi in più del catalogo del De Marinis. La differenza è dovuta, in primo luogo, al fatto che il Mazzatinti — che pur lavorò ottimamente su codici parigini — non sempre fu in grado di esaminare di persona i codici attribuiti alla raccolta aragonese, che si trovavano sparsi in biblioteche periferiche, e quindi incluse nel suo Catalogo pezzi che il De Marinis, più cautamente, ha trascurato, non avendovi trovato sicuri segni distintivi di identificazione; in secondo luogo, al fatto che il De Marinis non ha accolto nel suo Catalogo — e i criteri di discriminazione non sono del tutto chiari — tutti i fondi particolari che sono venuti ad arricchire — in genere, in seguito a confisca da parte dei re — il nucleo centrale della biblioteca aragonese.

Mentre infatti nel Catalogo del De Marinis figurano i mss. appartenuti a Narcisso Verduno, vescovo di Mileto (« Lecenceato ») (1), Iacopo di Montagano (2), Pietro di Celano (« Petre de Celano » o « Gelano ») (3), Simone Guerrero (« Semonno Guerrero ») (4), Paolo di Amatrice (« Paulo de amatrice de suesa ») (5), « Puglya de messer Galieno » (6) e al medico Lanzalao de Pisinis (« Laczalao ») (7), vi man-

---

(1) De Marinis, II, 16, 25, 80, 142 - Mazz. n. 234, 233, 305, 136. Al vescovo appartenne anche un codice delle *Retractationes* di S. Agostino, che ora si trova alla Biblioteca Universitaria di Valenza (n. 779) ed è sfuggito al Mazzatinti (Cfr. De Marinis, II, 22).

(2) De Marinis, II, 17, 151 - Mazz. n. 245, 273. Il De Marinis (II, 17 e Indici) identifica il possessore di questi due mss. con Giacomo III Appiano, signore di Piombino dal 1458 al 1474, facendo di lui un'unica persona con quel Iacopo di Montagano, che insieme al principe di Rossano ordì nel 1460 una congiura contro re Ferdinando (De Marinis, I, 143, n. 48; II, 103 e cfr. Pontano, *De bello Neapolitano*, Firenze, 1520, ff. 120 *b*, 122 *a*, ecc. e Mazzatinti, *op. cit.*, pp. XXIX sgg.). È probabile che la svista del De Marinis si debba al fatto che un figlio di Iacopo III, Gherardo Appiani, fu investito nel 1477 della contea di Montagano (P. Litta, *Famiglie celebri italiane, Appiano*, tav. 2; L. Cappelletti, *Storia di Piombino*, Livorno, 1897, p. 117).

(3) De Marinis, II, 6, 16, 81, 133, 176 - Mazz. n. 222, 165, 230, 240, 122. Congiurò insieme al Marzano e a Iacopo di Montagano (Mazzatinti, *op. cit.*, p. XXX). Incompleti i riferimenti nell'Indice del vol. II del De Marinis.

(4) De Marinis, II, 13, 67, 86 - Mazz. n. 326, 154, 325. Di costui il De Marinis (I, 175) dichiara di non sapere nulla; il Mazzatinti (*op. cit.*, p. LVI) pensa a quel Simone Gaetano il quale fu tra i baroni senza titolo al convegno di Melfi (cfr. C. Porzio, *La congiura dei baroni*, Livorno, 1907, p. 36).

(5) De Marinis, II, 135 - Mazz. n. 148.

(6) De Marinis, II, 25, 88 - Mazz. n. 89, 82. Non risulta chi fosse; il nome non figura negli Indici del De Marinis.

(7) De Marinis, I, 75; II, 7, 8, 11, 15, 23, 27, 29, 38, 44, 71, 76, 85, 107, 111, 113, 120, 124, 151 - Mazz. n. 10, 12-14, 65, 67-69, 131, 152, 159, 161-163, 166, 188,

cano tutti quelli che furono confiscati da Ferrante I ai Baroni, cioè i mss. di Pietro Guevara, marchese di Vasto (« Gran senescarco ») (1), Angilberto Del Balzo, conte di Ogento (« lo conte de docente ») (2), Girolamo Sanseverino, principe di Bisignano (« Princ. » o « Prencepe de Vesengnano ») (3), Giovanni Caracciolo, duca di Melfi (« Duca de amerfe ») (4) e del famoso segretario Antonello Petrucci (« secretario ») (5), oltre a quelli — un gruppo di 53 pezzi — contraddistinti dall'annotazione sibillina « fo della Galiacza », che il De Marinis (I, 10) ritiene essere appartenuti al bottino sequestrato ad una « galeaza di Franza » nell'agosto 1453 (6).

Questi fondi sono assai interessanti e la loro assenza dal Catalogo del De Marinis rende imprecisa la valutazione della consistenza della biblioteca aragonese al momento del suo massimo splendore. Basti pensare alla biblioteca dei Petrucci, che furono appassionati raccoglitori di mss. e stampe e cultori di studi classici. Tra i 45 mss. che, dopo la condanna di Antonello e dei suoi figli, risultano pervenuti alla biblioteca del re, ben venti sono greci e contengono autori classici (Sofocle, Euripide, Aristofane, Demostene, Esopo, Arriano, ecc.), scritti biblici, patristici e grammaticali; tra i latini, dodici sono di

---

205, 215, 225, 227, 236, 278. A questi mss. va poi aggiunto il lat. 6546 della Nazionale di Parigi (II, 69), omesso dal Mazzatinti.

Da notare che nel Mazzatinti sono attribuiti alla biblioteca di Lanzalao anche altri quattro mss. di cui il De Marinis non ha tenuto conto, e cioè i lat. 6522, 6871, 7135 e 7532 della Nazionale di Parigi - Mazz. n. 160, 132, 133 e 135. A dire il vero, il primo figura nel Catalogo del De Marinis (II, 7), ma, nella descrizione, manca l'indicazione della nota di appartenenza a Lanzalao, che pur risulta — come gentilmente mi informa la Sig.na Maier — nel *verso* del penultimo foglio di guardia; gli altri tre sono addirittura omessi. Uno di questi, il lat. 6871, è provvisto anch'esso della consueta nota di possesso; per gli altri due potevano valere le testimonianze del Boivin e del Mazzatinti, che esaminarono i codici prima della recente rilegatura. Tanto più che per uno di essi (il lat. 7135) la conferma era data da un antico Inventario — che il De Marinis ha pubblicato alle pp. 263 sg. del vol. II — ove appunto si registra un codice di un *magister Petrus de largilata in celorgia*, che corrisponde, per autore e opera (la Chirurgia di Pietro di Argilata) al contenuto del ms. parigino.

(1) Mazzatinti, n. 6, 39, 64, 111, 123, 134, 149, 153, 158, 164, 178, 181, 189, 203, 204, 216, 235, 250, 281, 286, 342-347.

(2) Mazzatinti, n. 7-9, 18, 42, 62, 63, 73, 180, 193, 211, 218, 249, 275, 291, 295, 297, 298.

(3) Mazzatinti, n. 25, 33, 110, 183, 191, 260, 264, 276, 279, 280, 289, 293, 348.

(4) Mazzatinti, n. 1, 5, 23, 30, 35, 40, 46, 48, 49, 53, 72, 139, 155, 156, 175, 197, 209, 213, 214, 238, 247, 277.

(5) Mazzatinti, n. 16, 44, 50, 74, 78, 85, 99-102, 109, 114, 124, 125, 140, 153, 157, 184, 187, 198, 199, 208, 210, 219, 231, 301-304, 306, 307, 309-318, 320-323.

(6) Mazzatinti, n. 19, 52, 60, 61, 66, 67, 71, 76, 77, 79, 80, 83, 84, 86-88, 90, 91, 93, 112, 113, 115, 116, 119-121, 126-128, 130, 132, 133, 135, 137, 138, 144, 145, 170-174, 176, 177, 192, 195, 196, 200-202, 207, 212, 603. Cfr. De Marinis, I, 10 e II, 235. Ma come conciliare l'ipotesi del De Marinis col fatto che alcuni di questi codici, stando alla descrizione del Mazzatinti (n. 67, 132, 133, 135), figurano essere appartenuti alla biblioteca di Lanzalao?

data anteriore al sec. XV e contengono Ovidio, Orazio, Lattanzio, Boezio, il Digesto e varie versioni medioevali di Aristotele.

La raccolta presentata dal De Marinis comprende praticamente soltanto i testi fatti esemplare dalla famiglia reale. Unica eccezione di un certo rilievo la biblioteca del medico Lanzalao de Pisinis, che passò agli Aragonesi nel gennaio 1477 ed è costituita quasi esclusivamente di opere tecniche: di medicina (Simone da Genova, Giovanni Mesua, Iacopo della Torre di Forlì, Antonio Cermisone, Nicola Falcucci, Ugo Benci, ecc.), di logica e filosofia scolastica (Alberto Magno, Ockam, ecc.), di filosofia naturale (Aristotele, Avicenna, il Burleo, ecc.), di astrologia (Giovanni Bianchini).

I mss. del fondo aragonese vero e proprio sono in gran parte di contenuto umanistico (versi encomiastici, orazioni, opuscoli didattici e filosofici), cortigiano o cavalleresco (trattati di mascalcia, caccia, falconeria, ecc.), teologico, religioso o di edificazione (offizi, psalteri, opere dei santi Padri e un consistente *corpus* tomistico (1)); i testi classici sono quasi esclusivamente in copie di lusso contemporanee.

Si tratta di mss. che, nel loro insieme, sono di indiscutibile interesse e utilità per la ricostruzione della cultura, del gusto umanistico e della magnificenza di quella corte, ma contano molto meno da un punto di vista strettamente filologico e storico. Codici di data anteriore al sec. XV sono, praticamente, una rarità e riguardano soltanto testi religiosi e giuridici. Il Billanovich ha dimostrato recentemente, in maniera assai convincente, che i tre codici petrarcheschi della Bibliothèque Nationale di Parigi (Flavio Giuseppe, Livio e Plinio) — che il De Marinis accetta, seguendo De Nolhac e Mazzatinti (II, 88, 94, 128 = Mazz. 588, 586, 587) — non appartennero mai alla biblioteca dei re di Napoli (2). Unica splendida eccezione il Plinio parigino (lat. 6798), che appartenne a Coluccio Salutati, a Leonardo Bruni e al Panormita, e che il Poliziano ebbe in prestito da re Ferrante e collazionò sui margini di un'edizione a stampa che ora si trova alla Bodleian Library di Oxford (I, 213) (3). Nel Catalogo del De Marinis figurano poi soltanto sei codici greci (II, 13, 79, 80, 86), di cui tre provenienti dalle biblioteche del Verduno e di Simone Guerrero. In gran numero invece le versioni umanistiche e i volgarizzamenti (Eliano, Agazia, Appiano, Aristotele, Arriano, Basilio, Cirillo, Diodoro, Diogene Laerzio, Dionigi d'Alicarnasso, Eusebio, Omero, Onosandro, Platone, Plutarco, Tolomeo, Strabone, Senofonte, ecc.) a cura dei più eccellenti traduttori del '400 (Gaza, Persona, Decem-

---

(1) Cfr. E. Garin, *rec. cit.*, p. 149. Un nuovo codice aragonese di questo *corpus* tomistico fu ritrovato dal De Marinis nella Biblioteca di Grenoble, dopo la pubblicazione del Catalogo.

(2) G. Billanovich, *Petrarch and the textual tradition of Livy*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XIV (1951), pp. 138, 205 sg.

(3) A. Perosa, *Catalogo della Mostra del Poliziano*, Firenze, 1955, pp. 23 sg.

brio, Bruni, Facio, Trapezunzio, Poggio, Traversari, Birago, Valla, Sagundino, Ficino, Pacini, Angeli, Guarino, ecc.).

Questo splendido materiale, che il De Marinis ha raccolto e allineato con tanta cura e dottrina, rivela con estrema chiarezza caratteri e forme di una cultura nuova, che dal mecenatismo della Corte trasse alimento e vigore, diffondendosi nei vari strati di una élite pronta ad accoglierne il soffio vivificatore, anche se gli Aragonesi stessi non ebbero per la cultura classica quella passione che altri Signori, primi fra tutti i Medici, nutrirono con costante fervore e diretta partecipazione personale, nè intorno a loro gravitò una società di dotti paragonabile a quella che fu viva ed operante nella Firenze del '400. Agli Aragonesi e ai loro ispiratori mancò il gusto di una ricerca tenace e sistematica dei codici latini e greci di veneranda antichità, la gioia della scoperta di testi che si erano perduti nel tempo, la sensibilità, insomma, per quei problemi di filologia e di storia della cultura, che tali ricerche e scoperte implicavano e che è invece peculiare della grande civiltà umanistica fiorentina.

Alessandro Perosa.

Lorenzo de' Medici. — *Opere scelte*, a cura di Emilio Bigi («Classici Utet diretti da F. Neri e M. Fubini»). — Torino, UTET, 1955.

La fondamentale preoccupazione critica che guida l'interpretazione che Emilio Bigi dà dell'opera di Lorenzo de' Medici si incentra sul tentativo di risolvere il problema più arduo della poesia laurenziana, quello cioè di giustificare la varietà complessa e contraddittoria dei suoi temi e dei suoi modi, non riducibili almeno apparentemente a un'unità umano-stilistica. Per evitare di cadere in accuse di «dilettantismo» o di «insincerità» per qualche parte dell'opera di Lorenzo, il Bigi afferma l'esigenza di storicizzarne i caratteri, sia nel senso di una loro considerazione svolta sullo sfondo della vicenda etico-letteraria della cultura contemporanea, sia in rapporto a un loro svolgimento interno scandito secondo una cronologia pazientemente ricostruita sui pochi e controversi documenti.

Per il Bigi lo sfondo storico dell'opera laurenziana non dispiega le tinte vive e squillanti della fede persuasa nella virtù dell'uomo, proprie del primo, più vigoroso umanesimo: all'interesse appassionato per l'attività umana nell'ambito della «civitas terrena» riconquistata a un suo autonomo valore, si unisce un senso di sfiducia, di inquieta esitazione di fronte all'agire, che si risolve in una ricerca di evasione negli spazi rasserenati della filosofia o della poesia, come testimonia l'esperienza dei tre maggiori contemporanei e amici di

Lorenzo, il Ficino, il Poliziano e il Pulci. Come nell'attività politica del Magnifico è presente un tono chiaramente persuaso del peso e del rischio che la vita pratica porta con sé, delle insidie della Fortuna, dei limiti dell'azione umana, così nell'opera letteraria prevale « uno stato d'animo di adesione disincantata al mondo concreto delle passioni e in genere dell'esperienza pratica quotidiana », capace di gustarne « la robusta asprezza, ma anche di rifluire, quando più acuto si fa il senso di questa asprezza, in un pessimismo severo e in un'aspirazione... alla pace del cuore e dell'intelletto ». Una posizione sentimentale e morale che tuttavia resta sempre una « disposizione » non mai realizzata compiutamente, e tende anzi a servirsi per la sua espressione di « forme » già create, traendole dalla ricca elaborazione della cultura fiorentina del tempo: e questo è per il Bigi il senso vero dell'eclettismo di Lorenzo.

I documenti di questa ragione umana della scrittura del Magnifico ne confermano la sostanziale unità dialettizzandola attraverso una serie di sfumature nel cui studio il Bigi si avvale dei risultati della sua ricostruzione della cronologia degli scritti laurenziani che distribuisce secondo tre essenziali momenti. La fase giovanile, « meno originale e più dispersa », comprende la *Nencia di Barberino*, l'*Altercazione*, il nucleo petrarchista delle liriche, l'*Uccellagione*, il *Simposio* e i *Capitoli* religiosi. In queste opere oscillano senza riuscire ad acquistare piena coscienza di sé le due componenti fondamentali dell'umanità del Magnifico: da un lato, cioè, il « compiacimento per la vita in quanto ha di rude e di elementare », dall'altro la suggestione, di sapore ficiniano, di un « senso disilluso della vita e delle passioni ».

La componente realistica si presenta nel suo risultato più positivo, la *Nencia*, come espressione di una « simpatia giovanile maliziosamente bonaria per gli atteggiamenti aspri e schietti »: una simpatia che si ritrova, ma tradotta con minor rigore stilistico, anche nel bozzettismo un po' sommario dell'*Uccellagione* e del *Simposio*. In violento contrasto col « realismo » dei tre poemetti burleschi si colloca l'ascetismo dei *Capitoli* e soprattutto dell'*Altercazione* in cui si avverte l'urgenza di un senso religioso della vita che si colora di pessimismo concludendo a una meditazione amara sull'infelicità dell'uomo: e il solo conforto è ficinianamente collocato nell'amore divino nella cui metafora si traduce qui la ricerca di pace così intima all'umanità di Lorenzo. Un'esigenza questa che in una più morbida accezione di « separazione » dall'aspra realtà quotidiana è pure presente nelle liriche contemporanee in cui Lorenzo svolge con correttezza i temi psicologici e lo stile del Petrarca.

A questo primo periodo, che si chiude con la data del 1475, succede fra il 1476 e il 1484 una serie di esperienze in cui Lorenzo insiste più coerentemente sulla componente « evasiva », nella ricerca di un « rifugio » ornato da preziose immagini di letteratura. Entrano qui,

nell'ultimo gruppo delle *Rime*, nei sonetti e nelle prose del *Comento*, a determinare i modi della letteratura laurenziana i toni di uno stilnovismo filtrato attraverso le meditazioni del Ficino, che resta sempre il più diretto suggeritore delle forme in cui l'esigenza di « evasione » trova per il Magnifico la sua traduzione. Soprattutto nel *Comento* Lorenzo tende a costituirsi « un aristocratico e astratto mondo letterario », secondo un'acuta « nostalgia di soave e squisita pace amorosa »; e tuttavia in esso è pure possibile cogliere, in un annuncio dell'ultima e più alta stagione letteraria di Lorenzo, un raffiorare più controllato dell'antica simpatia per la vita concreta, sublimata però in sostanza meditativa attraverso un'analisi psicologico-moralistica.

La terza fase si inizia dopo il 1484 svolgendosi in opere, dal *Corinto* all'*Ambra* alle *Selve* e alla *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, che nei momenti più felici rappresentano la conquista di un'adeguazione fra l'istanza realistica e la tensione verso un mondo distaccato dall'aspra realtà quotidiana. Non si può affermare tuttavia che Lorenzo riesca a ridurre a una ragione unitaria le componenti della sua umanità e a tradurla in un sicuro ritmo stilistico, si può piuttosto parlare di un avvicinarsi e di un intrecciarsi di motivi fatti più profondi e più meditati: la simpatia per le passioni e per gli atteggiamenti rudi ed elementari acquista un accento più pensoso e serio, mentre il pessimismo e l'aspirazione alla pace del cuore non si rivolgono a soluzioni ascetiche o aristocratiche, ma al vagheggiamento « di semplici e intensi affetti, di un idillio umanamente terrestre e vigoroso ». Così nel *Corinto*, nell'*Ambra* e soprattutto nelle *Selve*, la prova forse spiritualmente e artisticamente più seria e impegnata di tutta l'opera laurenziana, è da riconoscere l'alone di vaga poesia che avvolge l'espressione della « coscienza che poco dura il brieve piacer vano » e il « caldo sogno di amori, di esistenze, di paesaggi umanamente concreti e vitali ». Minor valore ha *La rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, ultima opera di Lorenzo, riconducibile a preoccupazioni « sociali », pure presenti in altri scritti in complesso poco significativi come le *Canzoni a ballo*, i *Canti carnascialeschi* e le *Laudi*; un interesse maggiore presentano invece le due novelle attribuite con certezza a Lorenzo, quella di Giacoppo e quella di Ginevra, incompiuta, nelle quali è presente un'acuta penetrazione psicologica e un gusto esercitato per « gli amori patetici e cortesi » e per un linguaggio aulico. E bene ha fatto il Bigi a sottolineare per un'immagine completa dell'esperienza di Lorenzo l'importanza dell'epistolario, in cui l'impegno politico predomina su quello artistico, senza che tuttavia rimanga del tutto esclusa una vigorosa scrittura più libera forse che non nella letterarietà delle altre prose.

Oltre a questa limpida interpretazione dell'esperienza letteraria di Lorenzo, il volume curato dal Bigi ha altri validissimi pregi: la

persuasività della scelta che, ampia fin quasi a comprendere tutta l'opera laurenziana, testimonia pienamente *in re* la fondatezza del discorso esegetico che la precede; e a questo proposito molto opportuno ci pare l'aver dato le due redazioni, originaria e vulgata, della *Nencia*, e l'aver raccolto una testimonianza non esigua dell'*Epistolario*. Esemplare si rivela poi l'inquadramento dei singoli testi per mezzo di presentazioni filologicamente assai utili in rapporto alla soluzione del problema cronologico, e di un commento che, oltre a un'ampiezza quale ancora l'opera laurenziana non aveva conosciuto, riserva pure la sorpresa di una puntuale dimostrazione delle suggestioni letterarie più intensamente presenti nell'esperienza di Lorenzo: come Dante, che agisce sui *Capitoli* e sull'*Altercazione*, nonchè sulla prosa del *Comento* con i modelli della *Vita nova* e del *Convivio*, come gli stilnovisti, come il Pulci e il Poliziano, e soprattutto il Ficino, riletto e rimeditato a fondo dal Bigi, essenziale per intendere la fase « separata » dell'opera del Magnifico, o come i preziosi esemplari classici di un Ausonio, presente nella formazione del *Corinto*, o di un Ovidio, che agisce su tutta la poesia mitologica laurenziana. Solo forse sarebbe stato opportuno indicare fra le suggestioni che hanno cooperato alla formazione del linguaggio della *Nencia* anche il Boccaccio delle novelle rusticali. Pur non intendendo dare un'edizione critica dell'opera laurenziana, il Bigi ha portato inoltre notevoli correzioni all'edizione, molto insufficiente, del Simioni, offrendo così i testi di Lorenzo in una ricostruzione che si presenta come la migliore fra quelle oggi esistenti, in attesa di una soluzione definitiva del problema testuale.

Vorremmo tuttavia notare come forse nella sua ricostruzione dei toni essenziali dell'opera laurenziana il Bigi sia rimasto troppo legato alla soluzione da lui data al problema cronologico, per cui è possibile avanzare qualche riserva sulle distinzioni un po' troppo rigide operate nell'opera di Lorenzo e sull'interpretazione, a volte unilaterale, dei testi, fatti rientrare con qualche forzatura di tono nelle linee esatte delle divisioni cronologiche. Ciò non incide tuttavia sul fatto che l'opera del Bigi segna un felice approdo nella storia della critica laurenziana, di cui raccoglie le direzioni varie e non sempre coerenti componendole nella plausibile conquista di un'immagine umanamente e stilisticamente unitaria disegnata con saldo criterio filologico e con vivace sensibilità. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI.

ROBERTO RIDOLFI. — *Vita di Niccolò Machiavelli.* — Angelo Belardetti editore, Roma, 1954, pp. VIII-550.

Che lo scrivere una biografia non debba significare un ritorno passivo lungo la strada già da altri battuta, ma debba invece essere un contributo valido di studi originali, il Ridolfi lo mostra in ogni pagina di questa sua *Vita*. « Con poca suppellettile nuova di documenti e col migliore uso di quella che v'era, questo libro muta qualcosa in casa del Machiavelli; la cronologia delle sue opere vi appare qua e là ritoccata; alcune importanti notizie sono venute fuori rassettando le solite solenni sbadataggini erudite; si è dato aria, levato polvere, restaurato qualcosa ». Così, del suo libro, il Ridolfi stesso; e non si tratta davvero di vanterie ingiustificate.

In confronto ai precedenti biografi il Ridolfi ha saputo valersi, in effetti, di qualche documento a quelli rimasto ignoto. Non alludo, si capisce, al diario di Bernardo Machiavelli, che è scoperta di Cesare Olschki, ma i Campioni catastali del 1470 e 1480, ad esempio, non erano mai stati utilizzati. Il Ridolfi se n'è invece servito per cavarvi una buona messe di notizie: i nomi esatti delle sorelle di Niccolò (Primavera e Margherita), l'età del fratello Totto, che nacque nel 1475, le età di tutti gli altri membri della famiglia, che fino ad oggi non erano conosciute. E d'altri documenti s'è valso per individuare l'esistenza di un'altra figlia del Machiavelli (nata — è da credere — nel 1502); e di un figlio, nato alla fine del '25 o principio del '26. Ha infine completato questo mazzetto di notizie strettamente familiari precisando che Totto morì a Firenze nel 1522, e che il matrimonio del Machiavelli è ragionevolmente da collocare nel 1501.

La sua maestria nel frugare gli archivi, e la conoscenza profonda di quelli fiorentini, gli hanno permesso, inoltre, recuperi felicissimi. Nelle Carte Strozziane dell'Archivio di Stato di Firenze ha rintracciato, infatti, la minuta autografa di certi ricordi del Machiavelli al Cardinale Giulio de' Medici, perduta di vista dai biografi e dagli editori; e l'autografo, anch'esso per lungo tempo non più individuato, di una lettera a Francesco Vettori, probabilmente del 1514; il che gli ha consentito di non trascurare, come fecero altri studiosi, questo documento importante.

Ma il Ridolfi non tanto si compiace d'aver utilizzato documenti nuovi, quanto d'aver saputo usare meglio quelli che già erano noti In questo caso c'è una gara di perspicacia che il Ridolfi si gloria d'aver vinto.

A parte la preparazione di carattere generale, riguardante la paleografia, la diplomatica, l'archivistica, la bibliografia, e via dicendo, il Ridolfi ha perfezionato in un lungo volger d'anni (« da quando, ancor giovincello... ») la sua preparazione particolare sul Machiavelli; e la dimestichezza con ogni problema legato alla vita

ed alle opere del Fiorentino, gli ha permesso di correggere di continuo antichi e recenti errori. Il poemetto *Asino*, che per suggestione degli scritti di Apuleio e del Firenzuola era stato indebitamente arricchito in *Asino d'oro*, ha riavuto il suo titolo originario; un passo della celebre lettera al Vettori ha ricevuto una importante correzione testuale (*tutto novembre* in luogo di *tutto settembre*) sostenuta da un solidissimo argomento cronologico intorno alla caccia dei tordi; s'è valso della conoscenza profonda dello stile, del modo di trattare propri del Machiavelli per escludere che la lettera latina del 1° dicembre (1497?) possa essere indirizzata a un cardinale; contro l'opinione del Marzi, ha mostrato giustamente che la frase « *Avertat Dominus iam a nobis mala, quorum quinquennium pars magna fuimus* » contenuta in una lettera a ser Agostino Vespucci (20 ott. 1500) non è da riferirsi al solo Machiavelli, ma a tutti i Fiorentini, e perciò non serve per determinare in quale anno egli sia entrato nella Cancelleria; ha chiarito che fu proprio il Machiavelli colui che Luca degli Albizi incaricò, secondo racconta il Buonaccorsi, di dare notizia a Firenze dell'ammutinamento degli Svizzeri nel corso della guerra con Pisa; ha restituito l'esatta lezione di certi versi di un sonetto « a messer Bernardo, suo padre », i quali son dati scorrettamente in *Opp. MC*, 870; ha mostrato, con l'aiuto di un passo del Principe, che certo colloquio tra il cardinale di Rouen e il Machiavelli, avvenne a Nantes, non a Tours come congetturò il Villari; ha precisato la datazione (11 ott. 1502) di una lettera di Niccolò Valori pubblicata senza data in *Lett. fam.* 53 sg.; ha riconosciuto la retta interpretazione della parola « calunnie », usata ai tempi del Machiavelli molto spesso come *carichi*, *biasimi*; s'è discostato dagli altri biografi nel narrare gli approcci del Machiavelli per persuadere il Soderini a introdurre in Firenze la Milizia: non della fine del 1505, ma alquanto anteriori, ché a quella data le pratiche erano ormai concluse; ha utilizzato un'informazione ricavata da una lettera di Donato Giannotti per accertare che le lettere del Machiavelli vennero alle mani del Guicciardini con tutti i carteggi dei Dieci, ribattendo quindi il Tommasini che asserì avere il Machiavelli lasciato al Guicciardini i suoi estratti storici; ha riconosciuto come diretta al Machiavelli una lettera dei Dieci che in *Opp. P*, VI, 175 è data come indirizzata all'Acciaioli; ha scoperto il destinatario (Angiolo Tucci cartolaio) di una lettera che nelle *Lett. fam.* è indirizzata « A uno dei Signori », e che il Villari e il Lesca ristamparono come diretta « A Piero Soderini »; e via di questo passo.

Un panorama dei buoni frutti che il Ridolfi ha ottenuti con il retto uso dei documenti nuovi e di quelli già da tempo conosciuti, è da vedere, poi, nelle molte novità sulla datazione delle opere. Contro il Gerber che aveva posto lo scrittarello *De natura Gallorum* in rapporto cronologico con la legazione di Francia, è posto in rilievo un dato interno che si riferisce al 1503; contro l'affermazione

del Passerini, che assegnò al 1502 il discorso *Del modo di trattare i sudditi della Valdichiana ribellati*, è dimostrato con dati storici inoppugnabili che dev'essere posto tra il 1° giugno e il 18 agosto 1503; anche una letterina della Marietta, moglie del Machiavelli, è dal Ridolfi collocata con certezza al 24 novembre 1503, basandosi su alcuni dati interni non confutabili: ed è una data importante, perchè — come già s'è detto — consente di sapere che al Machiavelli prima di Bernardo era nata una bambina (probabilmente Primerana: il nome è un buon indizio), e che perciò il matrimonio è da spostare dal 1502 al 1501; con l'aiuto dell'autografo, viene anche corretta la data di una lettera del 1509 a Luigi Guicciardini: la data è 29 novembre, non 20, come si vede nelle stampe; viene messo ordine in tre lettere del 10 e 20 dicembre 1514, correggendo la data della prima che è stata finora conosciuta come del 20 dicembre; si era già d'accordo che la *Mandragola* fosse stata scritta non prima del 1512 e non dopo l'aprile 1520, ma il Ridolfi ha pescato nella scena III del III atto una battuta utile per la determinazione cronologica (« Credete voi che 'l Turco passi quest'anno in Italia? »), dato che la paura di una invasione turca si verificò al principio del 1518; viene chiarito che la data 17 marzo 1519 di una lettera di Filippo Strozzi al fratello Lorenzo, è da intendere in stile fiorentino, in base all'imprigionamento di Giampaolo Baglioni, avvenuto il 17 marzo 1520; il *Discursus florentinarum rerum post mortem iunioris Laurentii Medices* è collocato tra la fine del 1519 e il febbraio 1521, escludendo però il periodo febbraio-novembre 1520.

Come si vede, non mancano davvero nella vita scritta dal Ridolfi i frutti di una saldissima preparazione e di un acuto ripensamento. Ma il biografo non può, per essere completo, fermarsi ai dati puramente esterni; deve anche ritrarre al vivo l'animo del suo uomo, e penetrare nel segreto della personalità. Cosa difficile sempre; ma difficilissima quando si tratta del Machiavelli, ch'ebbe da natura indole singolare e tale da riuscire sconcertante persino ad osservatori ben smaliziati. A porre il Ridolfi su un piano di privilegio, è entrata in giuoco quell'affinità fiorentinesca che gli ha consentito di comprendere con esattezza certi atteggiamenti del Machiavelli, non di rado intesi per altro da quel che in realtà significano. Entro la cerchia di questi interessi a me pare che due siano le notazioni fondamentali del Ridolfi: in primo luogo che nel Machiavelli le considerazioni non combaciavano con il sentire e nemmeno con l'agire; in secondo luogo che l'anima di lui fu piena di contrasti. Le due notazioni gli consentono di capire come in un uomo, ch'è ottimista e idealista, possano esservi freddo realismo e pessimismo; nasceva questo dalla facoltà di osservare acutamente uomini e cose, l'altro — invece — dalla capacità a trarne le conseguenze con rigore scientifico. Ma l'indole era diversa: « liberalissimo, amantissimo dei figlioli, nettissimo nella roba, amatore della patria e della libertà ». Di più: « quasi

non v'è pagina sua, benché trista, da cui non traluca un sensitivo e appassionato animo di poeta; né può essere vera tristizia dove è poesia ». Un cuore, dunque, nel quale ad ogni istante germogliano sogni stupendi che il cervello subito tronca alla radice. « E allora » — noterò col Ridolfi — « si sfogava in quelle massime amare o si sfogava nel riso; nel riso si nascondeva; rideva della sua commozione, di aver guardato e di aver creduto a cose buone ed alte, rideva di non averne riso ».

In realtà certi atteggiamenti del Machiavelli incrostavano la natura sua appassionata, segnata da manifesti « segni di austerità e di dolorosa coscienza morale » in un clima di intima religiosità: erano le spavalde apparenze, il ghigno beffardo; e poi ardito nelle parole, scoperto ne' vizi, mosso da impeti subiti e vari. Naturalmente per analizzare a fondo la personalità del Machiavelli, il Ridolfi ha scelto la posizione che riteneva più giusta ed efficace: anzitutto amandolo (« Io gli voglio bene... »), poi accettandolo nei suoi difetti senza batter ciglio (« non sento il bisogno di scusarlo... »), cercando infine di metterglisi accanto con spirito di larga umanità: « d'intenderlo, d'accostarmi a lui in quei suoi contrasti umanamente sofferti ».

C'è dunque, nelle pagine di questa biografia, un impegno d'acutezza psicologica che si pone accanto alla severità del rigore storico, mostrando l'opera del Ridolfi come ricca di due qualità che è raro trovare unite. E le aggiunge pregio la prosa limpida, compatta, di gusto. PIER GIORGIO RICCI.

CARLO FILOSA. — *Nuove ricerche e studi su Teofilo Folengo.* — Venezia, Libreria Emiliana Editrice, 1953, pp. 133.

Gli scritti raccolti in questo volumetto non mirano a una interpretazione organica della poesia folenghiana, sono contributi particolari e come tali devono essere presentati separatamente al lettore.

Il primo saggio, *Intorno all' « editio princeps » del Chaos del Triperuno*, dà notizia di un'edizione del *Chaos* fatta presso i tipografi veneziani da Sabio nel 1526, rinvenuta nel Fondo Rossiano della Biblioteca Vaticana. S'era considerata sinora come prima edizione quella del 1527 « per Giovanni Antonio e fratelli da Sabio ad instantia de Nicolò Garanta », recante la data « adì Primo Zener MDXXVII », della quale, insieme con la ristampa del 1547, si valse anche Umberto Renda per l'edizione laterziana. Ora l'edizione del 1526 sembra che non abbia solo interesse bibliografico: dà innanzi tutto il sonetto *Luna, appiccato, papa, imperatore e papessa* della *Selva seconda* non nella forma lacunosa dell'edizione del '27 ma integro, quale si legge

nella ristampa del '47, il che dimostrerebbe che gli scrupoli sopravvenuti poco dopo la composizione dell'opera furono di natura politica e ispirati forse da altri allo scrittore; secondo il Filosa l'« editio princeps » aiuta anche in un particolare di biografia, in quanto l'accenno al « mezzo del cammin di nostra vita » (ed. Renda, p. 381) fatto proprio nel '26 porterebbe un nuovo suffragio alla data tradizionale di nascita, 8 novembre 1491, sebbene la data « Primo Zener » dell'edizione del '27 bastasse da sola a fare ritenere il *Chaos* composto non nel '27 ma nel '26. L'A. indica altresì l'utilità dell'edizione da lui trovata per la retta lettura di alcuni passi e vi rileva un più forte colorito toscaneggiante rispetto a quella dell'anno successivo, che è un particolare al quale va prestata attenzione non per uno studio stilistico di varianti che il *Chaos* non meriterebbe, ma, a nostro avviso, per confortare quello che già altri hanno osservato sui lombardismi delle opere italiane del Folengo, non dovuti in tutto a trascuratezza ma motivati da intenti di polemica letteraria.

Il secondo scritto, *Qualche osservazione sopra le redazioni e varianti della Moscheide*, è un tentativo di riabilitazione del poemetto in genere trascurato dagli studiosi, e l'A. arriva a riproporre l'ipotesi che l'operetta non sia stata composta « puerili tempore », come si legge in testa all'edizione Toscolana e come si ricava dai versi famosi della digressione autobiografica del *Baldus* nella Cipadense. A noi sembra veramente difficile spostare il giudizio tradizionale e vedere nella *Moscheide* molto più che un gioco d'arguzia in cui rientrano in maniera frammentaria e sfocata motivi del *Baldus*. Circa poi un'osservazione particolare, che cioè il forte Calabrone pacificatore di mosche e formiche ricordato non nella Toscolana ma nella Cipadense (I, 285-86) possa essere il papa e che si debba di là dal tono scherzoso vedere un « sia pure occasionale riconoscimento della funzione pacificatrice del Pontificato cattolico fra le genti », pensiamo che sia un'ipotesi come un'altra: per suffragarla occorrerebbe riconoscere nella guerra degli insetti scoperte allusioni alle guerre contemporanee, ma soprattutto dimenticare i passi del *Baldus* della Cipadense nei quali le accuse al papato degenere suonano ben più crude che nella Toscolana. Giusto invece è il rilievo circa una correzione introdotta nella Cipadense: quella battuta sulla *gens verbis italiana bravis* della Toscolana (II, 24) che nella nuova redazione diventò

et illa
gens brava cum squadris italiana suis (I, 323-4)

per suggestione o di fatti d'armi della Lega di Cognac (1526-29) nei quali si distinse il protettore del Folengo, Camillo Orsini, o di episodi della resistenza della Repubblica fiorentina all'assedio degli imperiali (1527-30).

Prende in parte lo spunto dalla *Moscheide* anche il terzo scritto, *Merlin Cocai tra santi e ... fanti: T. Folengo fu soldato?*, o meglio

dalle descrizioni di battaglie della *Moscheide* e del *Baldus* l'A. ricava una conferma della notizia data da Vigaso Cocaio che il Folengo fosse « fatto in prima cortegiano, poi soldato, poi romito ». Siccome quella esattezza descrittiva è già nella Toscolana l'A. è tuttavia perplesso nel datare gli anni di vita militare: prima o dopo l'uscita dal convento? addirittura in età molto giovanile, prima della professione monastica? Basterebbe questa perplessità a rendere malsicura l'ipotesi; ma ad essa si oppone anche altra considerazione: l'assimilazione pronta dei pur minimi particolari di vita reale nelle *Maccheronee* è una caratteristica della fantasia dello scrittore, il quale d'altra parte assimilava con altrettanta prontezza i vari spunti offertigli dalle letture e da quant'altre fonti poteva per il suo superiore « dilettantismo » di letterato. Se poi nella descrizione delle battaglie rientrano termini e indicazioni che fanno pensare alla realtà contemporanea, la struttura della narrazione ha molto di convenzionale, e nella *Moscheide* ancor più che nel *Baldus*, sicché per spiegarci queste parti descrittive potrebbe pur bastare quello che già sappiamo di sicuro nella biografia del frate poeta.

Nel quarto capitolo, *Italia ed Europa nel sentimento civile del Folengo*, il Filosa rammenta i passi delle opere italiane nei quali il Folengo allude all'unità delle forze cattoliche contro la minaccia turca: il sonetto sopra menzionato della *Selva seconda* del *Chaos*, il passo dell'*Umanità* (IV, 8-16) in cui è deplorata la situazione attuale d'Europa e i versi della *Palermitana* (I, xv, 101-120) che in forma di pesante allegoria figurano la minaccia ottomana. Ma già il Messedaglia in uno studio fondamentale su *L'Italia e gli stranieri nel pensiero di Teofilo Folengo* (in « Atti » dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, t. LXXVIII, parte II) aveva rilevato lo spostarsi degli interessi politici del Folengo dall'Italia all'Europa, e dopo lo studio del Messedaglia ulteriori precisazioni sull'europeismo del Folengo ha portato il Billanovich, il quale ha messo in rilievo sia l'impressione che potè suscitare nel poeta lo spettacolo degli assalti barbareschi alle nostre coste durante l'eremitaggio a Punta Campanella sia il fatto che la grande guerra contro il Turco fu « la sola che i letterati civilissimi d'Italia sembravano allora capire e approvare, perché lotta contro la barbarie e le tenebre » (cfr. *Tra Don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio*, Napoli, 1948, p. 141).

Gli accenni alla vera poesia del Folengo sono assai fugaci in questo libretto e in parte condensati in un brevissimo schema di saggio — il VI ed ultimo capitolo — che s'intitola *Intorno all'essenza e continuità della poesia folenghiana*. Più impegnato è l'A. nel capitolo V, *Intorno all'indole ed allo spirito morale e religioso del Folengo*, nel quale è ricostruita la storia della religiosità dello scrittore, tenendo sì conto degli studi del Goffis e del Billanovich, ma non accettando né la tesi del primo sulla eterodossia del Folengo né integralmente l'interpretazione del secondo che mira a ricondurre tutta

la cultura e gli ideali del Folengo nell'ambito della tradizione benedettina. Il Filosa riconosce posizioni di vera eterodossia luterana solo nell'*Orlandino* e sottolinea le affinità con la concezione erasmiana nel considerare il Cristianesimo come una « filosofia del Vangelo », ma pensa che lo scrittore sia poi tornato sinceramente all'ortodossia cattolica e che del perfetto accordo con le verità della Chiesa di Roma il documento più probante si dia nell'*Umanità del Figliolo di Dio*. D'altra parte, pur ammettendola, non sopravaluta l'influenza di Gregorio Cortese e degli altri spirituali a lui legati d'amicizia, e conclude per un Folengo non mai preso da afflato mistico ma « zelatore d'una riforma interna, in senso evangelico e paolino, della Chiesa ». In questa interpretazione è apprezzabile il senso della misura col quale aspirazioni e idee del Folengo vengono ricondotte al clima del più vivo cattolicesimo pretridentino, ma ciò non toglie che il quadro risulti, per amore di coerenza e di chiarezza, esageratamente pacifico. È troppo semplice, per esempio, affermare che nel *Chaos* « l'insistenza stessa, con la quale *il poeta*, ripetutamente, si dichiara soddisfatto dell'uscita dall'Ordine, è indizio di tutt'altro che una soddisfazione piena per il passo compiuto ed accettazione serena del nuovo stato di precettore cortigiano », e datare dal *Chaos* un ritorno all'ortodossia. È troppo sbrigativo il modo nel quale è asserita la sostanziale ortodossia dei passi famosi del *Baldus* nell'edizione Toscolana, anche perché il Filosa sembra volere confutare solamente le asserzioni del Goffis. Non vorremmo entrare qui nella intricata questione delle contraddizioni, delle perplessità, dei ritorni, delle diverse suggestioni subìte dal Folengo. Per spiegare quello che intendiamo, ci basti rammentare uno scritto che pure il Filosa menziona: quello del Walser (1). Proprio il Walser ha messo in luce la persistente opposizione in senso teologico e politico alla Chiesa, non attenuata anzi rafforzata dalla Toscolana alla Cipadense; ha osservato che il *Chaos* non rinnova ma neppure confuta le proposizioni ereticali dell'*Orlandino*; ha lumeggiato con riscontri puntuali le influenze erasmiane, e le sue non sono solo considerazioni di un molto autorevole conoscitore dell'argomento, ma indimenticabili illuminazioni per chi voglia anche intendere l'intonazione che assume la polemica religiosa del Folengo là dove non solo è più aspra ma più poeticamente viva: diciamo nell'episodio dei frati della Mottella e nel ritratto di prete Iacopino.

ETTORE BONORA.

---

(1) *Alte und neue Ideale der Renaissance im Epos des Macaronischen Sängers Teofilo Folengo*, in *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*. Basel, Benno Schwabe und Co., 1932. Si vedano in particolare le pp. 177-79; 183-84; 186-87.

CARLO GRABHER. — *Ruzzante.* — Milano-Messina, Principato, 1953.

Il pregio fondamentale di questo volume del Grabher sta nel fatto che con esso abbiamo la prima lettura italiana, criticamente condotta punto per punto, di tutte le opere ruzzantiane. Fatto importante, se si pensa che finora, non solo gli scritti diretti alla comprensione del Ruzzante si possono davvero contare sulle punta delle dita, ma anche manca un'edizione moderna di tutte le opere e per molte di esse si è costretti a risalire a stampe cinquecentesche la cui interpretazione non risulta eccessivamente facile. Ora il Grabher, valendosi in primo luogo dei fondamentali studi del Mortier e del Lovarini, e tenendo presenti i parziali contributi degli altri studiosi che si sono interessati all'argomento, affronta il complesso dell'opera ruzzantiana e dalla *Pastoral* fino alla lettera a Marco Alvarotto svolge una lettura minuziosa e attenta il cui primo risultato viene a consistere in una equilibrata illustrazione della personalità del Ruzzante nei suoi vari aspetti.

Ottima premessa a tale lettura ci è offerta dal Grabher nei primi tre capitoli. In essi egli ci mette giustamente in guardia contro i pericoli di deformare in senso romanzesco e romantico gli scarsi dati che abbiamo sulla biografia di Angelo Beolco; insiste sulla presenza d'una cultura viva e personale nel poeta, impostando con fermezza il problema dei rapporti fra dialetto, lingua e tradizione classica; indica uno degli elementi di tale cultura nei « modi » e nei « motivi » della letteratura pavana precedente al Ruzzante e ci dà forse, in questo esame di testi finora estremamente poco noti, il capitolo più felice del libro. Il desolato quadro della miseria contadina rappresentata nei trentadue sonetti pavani e nell'*Alfabeto dei villani*, quadro che il Grabher riesce a rendere particolarmente evidente, mentre acquista ai nostri occhi un rilievo extrafilologico ed extraletterario, introduce anche e molto bene alla lettura del Ruzzante, invitandoci a cogliere nel suo mondo di contadini un aspetto serio e tragico che potrebbe sfuggire a chi si preoccupasse soltanto dei risultati comici di un'arte assai ricca e complessa. Il Beolco non scrisse soltanto per offrire alle corti signorili un divertimento a spese dei villani, e se in lui fu sempre desta la consapevolezza del particolare pubblico a cui il suo teatro si rivolgeva, se fondamentalmente signorile-rinascimentale fu l'impostazione della sua cultura, tuttavia la comprensione umana, la partecipazione diretta alle vicende dei suoi contadini, più ancora che nel senso indicato dal Grabher di inno alla patria pavana, è vivace fino al punto di toccare accenti di polemica in qualche modo sociale.

Anche interessante è il rapporto che il Grabher stabilisce fra realtà e fantasia, specialmente quando, analizzando le accelerate vicende

ruzzantiana e le istintive contraddizioni psicologiche dei personaggi, dice di « un giuoco che ha tutte le parvenze della realtà ed è invece un puro giuoco di fantasia ». Per questo aspetto, che riguarda le opere del Ruzzante nel loro intimo, bisognerebbe seguire e discutere la sua lettura punto per punto, in quanto è vero che il Ruzzante, come in certi suoi appelli a una specie di surrealtà, sconfina nel puro gioco della fantasia, ma è anche vero che spesso non intendeva inseguire con volute barocche un'astratta poesia e si proponeva piuttosto di rispettare realisticamente la primitività incoerente d'un ambiente umano che precise circostanze storiche avevano contribuito a formare. In questo senso, peraltro indicato dallo stesso Grabher, possiamo anche intendere il ricorrente motivo della paura, l'alternarsi rapido della paura alla millanteria in Ruzzante personaggio, e riconoscere che chiamando paura ciò che agita il Ruzzante della *Moschetta* o del *Parlamento* veniamo a limitare, a diminuire uno stato d'animo e direi quasi una condizione umana colta e celebrata dal Beolco con rara intelligenza. Sono molte, comunque, le osservazioni precise e pertinenti del Grabher, e a farne la rassegna si allungherebbe troppo il nostro discorso.

Dal divorzio che sarebbe nella *Pastoral* fra mondo letterario e mondo realistico portati a « esasperazioni estreme », attraverso l'alto equilibrio « dialettale » e realistico raggiunto nel *Parlamento*, nel *Bilora*, nella *Moschetta*, fino alle ultime commedie classicheggianti, l'opera del Beolco è disegnata dal Grabher come su una coerente parabola. Si potrebbe dire che se tale schema ha le sue critiche e cronologiche ragioni, tuttavia la sua linearità, il suo troppo manifesto apparire, appunto, in qualità di schema, può sembrare che irrigidisca in qualche modo la lettura. Forse ciò dipende dal fatto che il Grabher, nell'atto di riferire gli esiti della sua lettura, per la consapevolezza di scrivere su una materia generalmente poco nota non sempre ha saputo non cedere alle tentazioni del didascalismo. Esigenza di chiarezza esplicativa a cui forse va attribuita anche la troppo debole insistenza sull'aspetto linguistico dell'opera ruzzantiana, sulla genialità linguistica con cui il nostro poeta si è sbizzarrito nell'uso d'una lingua in parte inventata e sempre assai composita, contrapponendo non solo, come spesso fa manifestamente, il pavano alla lingua letteraria e ad altri dialetti quali il bergamasco o il veneziano, ma anche differenti modi di parlare il pavano, assegnando a ogni personaggio particolari esclamazioni fisse e intercalari, sfumature varie e complesse che ci pongono di fronte a diverse *personae* linguistiche in una stessa commedia. Un rapporto del Ruzzante col Folengo, con gli interessi che furono vivi nel Folengo, crediamo sia molto più profondo di quanto il Grabher mostra di pensare. E con ciò non vogliamo certo limitare l'importanza della sua lettura, la quale si afferma nella letteratura critica ruzzantiana come opera d'indispensabile consultazione.

SERGIO ANTONIELLI.

GALVANO DELLA VOLPE. — *Poetica del Cinquecento.* — Bari, Laterza, 1954; pp. 178.

È uno strano libro, questo del D. V.: dal titolo si direbbe uno studio sulla poetica dei trattatisti cinquecenteschi, mentre in realtà non è neppure un'antologia dai commenti alla *Poetica* aristotelica del nostro Cinquecento, se per antologia s'intende una scelta di brani miranti a illuminare il pensiero o l'arte dei loro autori. La prima difficoltà perciò della lettura di esso è proprio il capire che cosa esso vuol essere. E diciamo subito che val la pena di districare questa difficoltà, dato il vivo interesse del suo contenuto. Molte pagine sono dedicate ad una prefazione, acuta ed originale, che, prendendo lo spunto, quasi il pretesto dall'interpretazione dei nostri trattatisti cinquecenteschi, sviluppa un'interpretazione empirico-intellettualistica della *Poetica* aristotelica in polemica con l'interpretazione idealistica e raggiunge il suo scopo fondamentale nell'abbozzare i lineamenti di un'estetica del D. V. stesso. Il resto del libro è composto di tre parti concomitanti, distinte anche tipograficamente: la prima è la riproduzione integrale della traduzione del Valgimigli della *Poetica* aristotelica; la seconda è una scelta di alcuni brani dei nostri commentatori intercalata al testo aristotelico, quasi a commento continuo di esso; la terza infine è il commento del D. V. stesso, il quale è di varia natura: ora è un'interpretazione, quasi sempre in polemica antiidealistica, di Aristotele, ora è un'interpretazione dei nostri cinquecentisti, ora infine è l'esposizione del pensiero estetico del D. V. A metter quindi un po' d'ordine in questo libro, quasi sempre acuto e penetrante, quasi mai ordinato, occorrerebbe tenerne tre diversi discorsi: uno riguardante l'interpretazione neopositivistica, per così chiamarla, della *Poetica* di Aristotele e la sua legittimità dal punto di vista storico-filologico; uno riguardante la scelta dei brani e l'interpretazione dei nostri cinquecentisti; uno infine relativo all'estetica del D. V. qui abbozzata (prescindendo poi da un'ulteriore discussione che si dovrebbe fare sull'opportunità di ripubblicare *sic et simpliciter* una traduzione così nota, ma così controversa qual'è quella del Valgimigli, la quale si fonda su di un'interpretazione di Aristotele che non solo non è quella del D. V., ma spesso è agli antipodi di essa). Perciò, allo scopo di distinguere nettamente questi tre diversi ordini di considerazioni, a nostro avviso non confondibili tra loro, e intendendo qui esaminare specificamente il contributo del D. V. allo studio della poetica del nostro Cinquecento, tralasceremo sia la discussione sulla legittimità dell'interpretazione neopositivistica di Aristotele, sia l'esame delle teorie estetiche del D. V.; anche perché del primo argomento abbiam già avuto altrove occasione di parlare e il secondo implicherebbe una discussione di portata troppo vasta. Basti qui ricordare che

l'interpretazione del D. V. mira a vedere in Aristotele un Anti-Platone, cioè chi contrappose all'estetica idealistico-mistica di Platone un'estetica empirico-intellettualistica, fondata sulla rivalutazione della retorica; ch'essa s'incentra sull'interpretazione della teoria aristotelica della metafora come « nesso intellettuale », contrapposta all'interpretazione idealistica della metafora come creazione fantastica; che infine il nucleo fondamentale dell'estetica del D. V. qui abbozzata è la convinzione che « la poesia, anche nel suo strumento più proprio e delicato sia razionalità (nel senso concreto) » (p. 35). Queste convinzioni (che, come spesso accade alle interpretazioni estremistiche, sono assai suggestive, ma non sempre convincenti) costituiscono un po' la base su cui si svolge la ricerca del D. V. sulla *Poetica* del nostro Cinquecento.

Occorre subito precisare che né la scelta dei brani dal D. V. riportati né il suo commento ad essi intendono essere una ricostruzione, anche per sommi capi, della poetica cinquecentesca; e l'autore lo riconosce subito all'inizio del libro: « Il presente volume non riguarda direttamente la problematica critico-letteraria del Cinquecento, in quanto esplicazione della Poetica di questo, bensì i presupposti teorici più generali, filosofici, aristotelici nella sostanza, di tale Poetica » (p. 9). Questi presupposti sarebbero, pel D. V., sostanzialmente l'esigenza logica, empirica, astratta di una poetica intellettualistica, qual'è quella professata dal D. V. stesso. Qui s'annida il pericolo più grave dell'impianto di tutta questa ricerca del D. V.: egli cioè professa un'intellettualismo estetico, in cui però le « regole » del poetare siano concepite come esperienza pratica, artistica e critica del poeta stesso, professa insomma una estetica che sia intellettuale ma non precettistica: e una tal posizione egli crede di ravvisare nei nostri cinquecentisti. Ma, chiediamo noi, fino a che punto i nostri teorici del Cinquecento ebbero davvero una tal visione dell'arte e non si diressero piuttosto ad una precettistica classificatoria? Questa è la questione fondamentale per una ricerca del tipo di quella condotta qui dal D. V. Egli polemizza nell'*Introduzione* contro chi rivolge la nota critica che « la poesia non nasce da le regole » a tutti gli aristotelici, « mettendo in un fascio Aristotele e certi settatori peripatetici dell'Estetica (o novelli *Simplici* galileiani) », mentre solo contro questi ultimi quella critica sarebbe legittima (p. 14). Ma la questione essenziale sarebbe allora lo stabilire quali dei nostri cinquecentisti e fino a che punto non appartengono al gruppo di costoro: e il fatto che il D. V. non l'abbia affrontata preliminarmente nell'*Introduzione* (la quale, dopo un brevissimo accenno al nostro Cinquecento, finisce per parlare di tutt'altro) rende un po' incerta tutta la linea di condotta del suo commento ai brani dei nostri trattatisti. In tutto il suo commento infatti è sempre vivissimo il desiderio di contrapporre all'interpretazione aristotelica del Vico (e quindi degli idealisti) un'interpretazione intel-

lettualistica di Aristotele (p. 93 e *passim*): ma nel professare quest'interpretazione l'esegesi aristotelica e quella dei nostri cinquecentisti spesso si confondono, sì che manca un'autentica prospettiva storica che permetta di ricostruire il genuino pensiero di essi e soprattutto i suoi limiti. Al che s'aggiunge l'assenza di un'individuazione storica dei singoli commentatori ad Aristotele, i quali son spesso giudicati in blocco, senza ricercare da quale scuola provenissero, donde trassero la loro posizione, a chi spesso fossero debitori delle loro idee. Perciò si potrebbe dire che la ricerca del D. V. metta capo piuttosto ad una serie di spunti critici, quasi sempre di vivissimo interesse, che non ad un'autentica interpretazione dei « presupposti teorici » dei nostri commentatori di Aristotele, qual'egli propone nell'introduzione. Una breve analisi del suo commento potrà mostrare chiaramente questa sua natura.

La scelta dei brani degli Umanisti è fatta in vista di alcuni problemi particolari sorgenti dalla *Poetica* aristotelica: cosicché ad ogni punto della *Poetica* che al D. V. interessi in vista della sua interpretazione di Aristotele o della propria dottrina estetica, il D. V. fa seguire qualche brano dei commentatori cinquecenteschi, che gli sembra esser vicino alla sua posizione. Gli accade così di scoprire talora qualche concetto veramente interessante e originale dei nostri cinquecentisti, come ad es. quello del *piacere oblico* del Castelvetro (cfr. pp. 74-5), che interpreta la catarsi aristotelica come un piacere indiretto derivante dalla chiarificazione razionale delle passioni (perché però non riportare il più interessante brano del Robortello, che definisce il fine della poesia come l'*oblectare per repraesentationem*?). Così a p. 78 egli può notare che già Robortello e Vettori compresero, a proposito degli elementi costitutivi del dramma, che il concetto « che il teatro è essenzialmente letteratura (quando è poesia, arte) e che la recitazione non vi aggiunge nulla di sostanziale, è una delle tante verità estetiche scoperte da Aristotele ». Ma questo sezionare per singole questioni i commenti dei nostri trattatisti (tanto più quando si tratti di questioni che non erano specificamente le loro) corre il rischio di ricostruire, attraverso un artificioso montaggio di brani avulsi del testo, soluzioni che in realtà non rispecchiano il loro pensiero, o di interpretare alcuni loro concetti in modo troppo influenzato dalle convinzioni teoriche del D. V. Giova quindi, per meglio mostrare il pericolo di un tale procedimento, smontare questo pur abile montaggio e ricollegare tra loro i brani dei singoli autori, cercando di cogliere dal loro insieme i limiti di pensiero di ciascuno di essi, pur rimanendo nell'ambito dei brani dal D. V. riportati.

Cominciamo dal primo in ordine cronologico, dal Robortello. Se si raccolgono i brani che il D. V. ha scelto e riportato qua e là nel suo libro da questo pensatore, si noterà ch'egli ha scelto di preferenza quelle pagine del Robortello che si rifanno ad un concetto caratteristico, quello secondo cui la poesia, poiché « mira a qualcosa

di universale », come voleva Aristotele, è assai prossima alla filosofia. Il brano essenziale quindi, da cui dipendono gli altri è quello del D. V. riportato a pp. 86-87. E proprio nell'interpretazione di questo brano ci sembra che il D. V. abbia un po' sacrificato all'amor di tesi l'esigenza di una rigorosa prospettiva storica. Egli infatti interpreta il *respicere ad generale quoddam et commune*, che per il Robortello sarebbe proprio della poesia, come l'espressione del « preciso senso *dianoetico* della universalità (oggettività) della poesia » (p. 77), per cui, basandosi su di un altro brano del Robortello in cui si parla, a proposito della poesia, della *potentia repraesentandi rem sic esse aut non sic esse*, giunge ad attribuire al Robortello la teoria della poesia come di un discorso razionale fondato sul principio di non contraddizione. Ma in realtà nel Robortello c'è molto meno, anzi quel che c'è a questo proposito non è che un'idea comunissima in tutta la tradizione peripatetica antica, da Teofrasto a Plutarco. Il senso infatti di quel *respicere ad generale quoddam et commune* è chiarito poche righe dopo dal Robortello stesso allorché egli spiega il suo pensiero dicendo: *poësim philosophicum quiddam magis in se habere quam historiam* (cfr. p. 87). Si tratta cioè di quella gerarchia delle attività umane, che già Teofrasto aveva sistemato e che da lui passò in Plutarco, in Proclo e, in genere, nella corrente peripatetica. Al culmine di questa gerarchia, già per Platone e per Aristotele, stava la filosofia; al disotto di essa una corrente testimoniataci da Proclo, ma risalente probabilmente a Teofrasto, poneva al secondo posto l'arte *μιμητική*, cioè la poesia, al terzo posto l'arte *ἀμίμητος*, comprendente la *ἱστορική* e la *παιδευτική* (cfr. O. Immisch, *Beiträge zur Chrestomathie des Proklus*, 1902, p. 266 e il *Tract. Coisl.* in Kaibel, *Comic. frgm.* I, 50). Perciò la poesia era considerata a metà strada tra le discipline più concrete e legate alla contingenza umana (la storia e la pedagogia) e la disciplina più astratta ed universale, cioè la filosofia. Non altro intende dire il Robortello, che era lettore attentissimo di Proclo (fu il Robortello a segnalare per il primo l'importanza del brano di Proclo relativo alla catarsi) e che quindi di qui attingeva queste sue idee. E non solo in Proclo Robortello poteva trovare quest'idea: egli poteva trovarla anche in Plutarco (l'edizione completa dello Stephanus è del 1532), il quale riteneva, come Teofrasto, come Proclo e come in genere tutta la corrente peripatetica, che la poesia fosse, in certo senso, una *prefilosofia* (Plut., *de audiend. poët.* 16 a). In questo senso, e non in altro, Robortello parla del *respicere ad generale quoddam*: nel senso che la poesia è un preludio alla filosofia. Si tratta cioè di quel generico moralismo poetico, di cui è intinta tutta la tradizione peripatetica dell'antichità. Ma non si può legittimamente parlare, a proposito del Robortello, del « preciso senso *dianoetico* della universalità della poesia ».

Chiarito questo punto, è facile vedere come non solo i due brani del Robortello riportati dal D. V. a p. 77 e a pp. 86-87 sono inter-

pretati in maniera che va al di là del pensiero del loro autore, ma anche altri brani che il D. V. riporta dal Robortello (traendoli di preferenza, come si disse, dai punti il Robortello torna su questo concetto) sono qui interpretati in modo poco accettabile. Così, quando a p. 92 il D. V. fa colpa al Robortello di « relegare la storia nel dominio del particolare », egli rimprovera una colpa che in realtà il Robortello non commetteva, giacché la gerarchia suddetta a cui egli si rifaceva aveva per lui un carattere fondamentalmente etico e pratico. Ad un analogo equivoco ci sembra andare incontro, a p. 90, l'interpretazione di un altro brano del Robortello, in cui egli parla della descrizione di caratteri tipici necessaria alla poesia: « in quanto ai nostri Umanisti — interpreta il D. V. — è evidente la loro finezza e insieme il loro acuto senso filosofico quando il Robortello precisa che il « versare nell'universale »... significa ritrarre Ulisse, ad es., *categoricamente* come prudente e astuto ossia secondo le *qualità*... o caratteri *comuni, generali,* in modo non diverso da quello dei filosofi ». Anche qui c'è da dire che nel Robortello c'è assai meno: la sua immagine dei caratteri comuni propri della poesia, non è altro che la riproduzione dell'idea di Teofrasto dei *tipi* propri della poesia (Teofrasto era assai noto agli Umanisti: fu Pico della Mirandola a fornire il testo dei *Caratteri* pubblicato dal Pirckheimer nel 1527, fu il Poliziano a tradurli pel primo in latino nel 1531).

Un discorso non molto dissimile è da tenere su alcuni brani del Castelvetro qui riportati. Pur provenendo da una diversa formazione mentale, anche la poetica del Castelvetro non va oltre la gerarchia classica delle discipline (filosofia - poesia - storia). Solo in questo senso il Castelvetro afferma, in un brano qui riportato: « non si dee avere perfetta et convenevole notitia della poesia per arte poetica..., se prima non s'ha notizia compiuta e distinta dell'arte historica » (p. 57), in quanto i fatti della storia, come più concreti e contingenti, sono il primo passo verso l'ascesa ideale alla poesia e alla filosofia. Qui il D. V. ha certamente ragione a notare (p. 58) che questa posizione è assai più aristotelica di quella del Vico, che, in polemica col Castelvetro, sosteneva che « la prima storia debba essere la poetica ». Ma va certamente oltre le intenzioni del Castelvetro, allorché interpreta le sue idee come una « istanza di fondazione della poesia sulla storia ». Non diversamente, sempre dal Castelvetro, il D. V. riporta il brano relativo alla nota questione delle tre unità. Riprendendo (p. 68) una osservazione di Bernard Weinberg, egli nota come il Castelvetro si basi sull'analogia tra poesia e storia. È cosa indubbiamente giusta; ma occorre sottolineare che quest'analogia non va oltre i generici rapporti tra le discipline, quali erano concepiti dagli antichi: più di tanto i nostri Umanisti non dissero, né intesero dire.

Riassumendo, anche dai soli brani riportati dal D. V., emerge indubbiamente, com'egli vuole, il carattere empirico-astratto dei

commenti degli Umanisti, ma appare altresì ch'essi non escono da quella generica precettistica, dalla quale l'interpretazione del D. V. vorrebbe svincolarli. In particolare, assai discutibile è l'insistere del D. V. sul carattere *dianoetico* che sarebbe stato riconosciuto alla poesia dai critici cinquecenteschi (i quali in realtà si preoccupavano piuttosto del carattere morale e didascalico dell'arte). Il D. V. elenca a p. 132 tre dianoeticità che sarebbero da riscontrarsi negli Umanisti: « la concezione dianoetica della catarsi, dell'universale e della coerenza poetica ». Ma di queste tre concezioni dianoetiche né la prima né la seconda si possono legittimamente attribuire ai nostri critici: non la prima per l'impostazione sostanzialmente etico-pedagogica dell'idea di catarsi poetica nella critica del Cinquecento, non la seconda per le considerazioni che sopra facemmo a proposito del concetto robortelliano di universalità poetica. Solo a proposito del concetto di « coerenza poetica » il D. V. riesce convincente, rivalutando un brano del Vettori, il quale evidentemente riconnette la coerenza poetica al principio causale (quindi intellettuale): ed è merito indubbio del D. V. l'aver sottolineato per il primo ciò (cfr. pp. 94-95).

Possiamo quindi concludere che la ricerca del D. V. rappresenta indubbiamente un tentativo, ricco di grande interesse, di rivalutare in un senso tutto nuovo i commenti dei nostri Cinquecentisti. Ci sembra però che il tentativo di vedere in quei critici i sostenitori della dianoeticità della poesia non tenga a sufficienza conto di quanto vi sia di formalismo sostanziale e precettistico, di moralismo e didascalismo alla base della loro poetica. D'altra parte il D. V. stesso è costretto una volta a riconoscere il formalismo sostanziale dei cinquecentisti: « Il Vettori e il Castelvetro vedono, sì, l'aspetto intellettuale di queste metafore, ma solo come una intellettualità molto astratta, di tipo logico-verbale o formalistico » (p. 133). Ed è pure significativo che il paragrafo terzo dell'*Introduzione*, che s'incentra appunto sul carattere dianoetico della poesia, non possa richiamarsi se non genericamente al pensiero dei nostri Cinquecentisti. La realtà è che essi, come nota acutamente il Garin a proposito del Varchi, attribuivano alla poesia « un compito strumentale, educativo, morale » (E. Garin, *L'umanesimo italiano*, p. 205); quindi, in sostanza non uscivano dalla tradizione moralistica e precettistica di tutta la corrente peripatetica greco-latina.

D'altra parte, merito indubbio di questo libro è il richiamare ancora una volta l'attenzione sulla poetica del nostro Cinquecento; ed esso è reso ancor più efficace dallo stile vivo e conciso in cui sono stese le pagine del D. V. (1). Di questo libro va infine notato ch'esso

(1) Chiara è pure la presentazione tipografica (qualche errore di stampa: nel greco, a p. 37 *otan* anziché *hótan*; p. 73 ἓν anziché ἕν; p. 87 οἶα anziché οἷα; p. 89 ἂν γένοιτο anziché ἄν γένοιτο (due volte); p. 89 οἰα anziché οἷα; p. 131 μια anziché

è il primo volume della nuova collana laterziana « Biblioteca dello Spettacolo », diretta da Luigi Chiarini, la quale si propone, in senso molto lato, un approfondimento scientifico dei problemi dello spettacolo e della storia dello spettacolo. ARMANDO PLEBE.

T. TASSO. — *Opere*, a cura di B. T. SOZZI. — Torino, Classici Italiani Utet, 1955, vol. I, pp. 706.

È il primo di tre tomi destinati ad accogliere un'ampia scelta delle opere tassiane in versi e in prosa.

Il contenuto del presente volume è presto detto: un'*Introduzione* (pp. 9-28), nella quale Sozzi descrive le vicende umane e la carriera artistica del Tasso con precisa informazione critica; una *Nota biografica* (pp. 29-33); una *Nota bibliografica* (pp. 35-51), dove sono raggruppati, con chiarezza e doviziosa abbondanza, edizioni e saggi (I, Studi bibliografici; II, Studi biografici; III, Edizioni; IV, Commenti; V, Studi e ricerche); una *Nota filologica* (pp. 53-56); il testo integrale della *Gerusalemme Liberata* con sobrio commento a piè di pagina (pp. 57-611); frammenti della *Conquistata* (VIII, 12-18; XI, 78-80 con l'appendice, a confronto, di VI, 115-121; XII, 71-73, 81-83; XIII, 9-21, 70-75; XVI, 1-6; XXIII, 1-23; XXIV, 62-64, 84-105) diligentemente chiosati per la prima volta (pp. 613-650); una scelta organica dei *Discorsi dell'arte poetica*, con agili riassunti delle parti omesse a mo' di legame interno (pp. 651-690), e alcune pagine dei *Discorsi del poema croico* (pp. 691-702) precedute, la prima e le seconde, da chiare note illustrative.

Il testo della *Liberata* e quello dei frammenti della *Conquistata* è quello curato da Luigi Bonfigli per gli « Scrittori d'Italia » di Laterza (1930 e 1934); il testo della scelta dei *Discorsi dell'arte poetica* e dei *Discorsi del poema eroico* è quello che curò, nel secolo scorso, Cesare Guasti per l'editore Le Monnier (1875).

In attesa che il secondo e il terzo volume completino questa eccellente scelta (fornendoci, fra l'altro, i promessi testi critici dell'*Aminta* e del *Torrismondo*, per cui si veda la mia recensione a B. T. SOZZI, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, in questo *Giornale*, **132**, fasc. 397, 1955), mi limiterò a qualche osservazione bibliografica e testuale.

μία; p. 140 *tò omoion theorein* anziché *tò hómoion theorein*; p. 159 ὅς 'ρ' ... μὲν anziché ὅς 'ρ' ... μὲν; p. 159 εὐδον anziché εὕδον; a p. 37 e a p. 148 vi son due citazioni greche in grafia latina con alcune parole accentate, altre no; nel tedesco, a p. 113 *Odipus* anziché *Ödipus*; p. 113 *Entrückung* anziché *Entzückung*).

Trovo troppo vagamente profetica (ancorché per me lusinghiera) la definizione di « accurata » elargita da Sozzi (p. 38) ad una mia presunta edizione mondadoriana dell'*Aminta*, perché non solo non ho pubblicato questa edizione ma addirittura non vi ho posto ancora mano avendo appena terminato la correzione delle bozze del primo volume di Mondadori dedicato alla *Liberata*. L'edizione delle *Rime* utilmente promossa dal Colombo di Roma (1949) non è propriamente una ristampa dell'edizione critica del Solerti ma appena una riproduzione del testo, stante la soppressione in essa del volume introduttivo (contenente la bibliografia delle stampe e dei codici), del commento tassiano e dell'intero apparato critico. A proposito delle opere in prosa del Tasso, di cui giustamente Sozzi auspica un'aggiornata edizione (p. 39), andava ricordato che Ezio Raimondi attende da qualche anno, per incarico dell'Accademia della Crusca, all'edizione critica dei *Dialoghi* e che ha già fornito notevoli anticipazioni del suo lavoro (*Giulio Mosti e i Dialoghi del Tasso*, in « Studi di filologia italiana », XII, 1954; *Per il testo del dialogo « Dell'Imprese »*, in « Convivium », 2, 1954; *Per la storia di un dialogo del Tasso: Il Messaggiero*, nella « Rassegna della letteratura italiana », 4, 1954; *Cronologia degli « ultimi » Dialoghi tassiani*, in « Lettere Italiane », ott.-dic., 1954).

A proposito del testo della *Liberata*, sono lieto che Sozzi ritenga trattarsi di un problema aperto da risolvere non eccletticamente ma secondo criteri organici attraverso « una nuova, e laboriosissima, esplorazione integrale di tutti i manoscritti e le edizioni uscite vivente l'autore ». Mi dispiace, invece, che egli non abbia creduto o potuto far nulla per avviare, almeno in parte, questo grosso problema alla sua desiderata soluzione. Magari riproducendo criticamente l'edizione Osanna (1584), alla quale Sozzi mostra di concedere maggiore fiducia che ad ogni altra stampa del poema (p. 55). In ogni modo, non posso rimproverare nulla di sostanziale ad uno studioso che obbiettivamente denuncia il proprio procedimento provvisorio come tale e non tenta di spacciarlo per una soluzione scientifica o, quel che è peggio, come l'unica e ideale. S'è detto che Sozzi si è limitato a riprodurre il testo curato da Luigi Bonfigli dichiarando di essere intervenuto nei « casi di arbitrio d'interpretazione e di evidente errore materiale, quali non mancano nell'edizione laterziana ». Mancando uno specchio esatto degli interventi e non avendo compiuto personalmente una collazione completa Bonfigli-Sozzi, non posso indicare l'estensione del restauro compiuto da Sozzi sul testo di Bonfigli. Quel che è certo però è che gli interventi necessari avrebbero potuto e dovuto essere più numerosi, se è vero che anche ad una ricognizione episodica risultano passati da Bonfigli a Sozzi errori materiali a cui si sarebbe potuto ovviare tenendo presente, non dico la serie delle stampe fondamentali del '500, ma anche soltanto la vecchia edizione del Solerti. Diverse inesattezze del testo di Bon-

figli sono trasmigrate anche nella *Liberata* curata da Flora (Ricciardi, 1952), ma non tutte quelle però che Sozzi persiste a conservare. Questo significa che Sozzi non si è servito del controllo di Solerti e di Flora con la necessaria assiduità e che si è fidato quasi univocamente di Bonfigli, sottraendosi così la possibilità di scoprire errori ben celati o almeno non identificabili a prima vista. Indicherò, a scopo semplicemente dimostrativo, un ridotto florilegio di luoghi corrotti che Flora e Sozzi hanno ereditato da Bonfigli. All'esterno, la lezione esatta dei codici e delle stampe unanimi e del Solerti; tra parentesi, la lezione guasta con una segnalazione particolare ogni volta che Flora ha provveduto a correggere lasciando così Bonfigli e Sozzi isolati nell'errore.

IV, 88, 2 *i* pensier (*il* pensier); 91, 1 *quei* pensier (*quel* pensier); VI, 113, 2 duce, *e* non è (duce, non è); VIII, 5, 6 *termini* (*termina*; ma Flora *termini*); VIII, 64, 2 *sì* iniqua (*la* iniqua); IX, 17, 1 *furti* (*frutti*); 56, 6 *risplendea* (*rispondea*); X, 40, 8 *medesmo* (*medesimo*; ma Flora *medesmo*); XI, 78, 1 *giunge* (*giunse*); XII, 38, 5 *terre* (*terra*); 104, 2 *odi 'l* (*odi*); XIII, 25, 6 *augei* (*augel*); XIV, 69, 5 non ch' *altri* (non ch'*altro*; ma Flora non ch'*altri*); XVI, 7, 8 *dubbio* (*buio*); 34, 6 *misera* (*misere*); 49, 3 *al* titol (*a* titol); XVII, 16, 7 da l'*ombre* (da l'*ombra*); 49, 2 *cupidi* (*cupido*); 62, 8 *ed a* ragion (*e da* ragion; ma Flora *ed a* ragion); 93, 2 *sue* città (*sua* città; ma Flora *sue* città); XVIII, 9, 3 *chinato* (*chiamato*); 82, 8 *rimbombaro* (*ribombaro*); XIX, 60, 4 e *i* nomi (e nomi); 91, 3 *vergogna* (*menzogna*; ma Flora *vergogna*); XX, 22, 6 *prepose* (*propose*; ma Flora *prepose*).

E infine una perplessità a proposito dell'ortografia. Sozzi, attenendosi fedelmente al testo di Bonfigli, ne ha anche adottato le soluzioni grafiche, alcune delle quali contrastano però con quelle da lui proposte altrove. Si veda, per esempio, il caso di *ss* da *x* latina costante nel Tasso e conservata da Bonfigli (secondo me giustamente) e quindi ora da Sozzi, laddove a proposito del *Torrismondo* Sozzi dichiarava or non è molto di essere favorevole alla riduzione ad *s* semplice (cfr. *Studi sul Tasso*, cit., pp. 164-165; e in proposito anche la noticina di G. Folena in « Lingua nostra », XVI, fasc. I, 1955, pp. 31-32); e il caso di *me 'n*, *se 'n*, prevalenti nel Tasso e invece sostituiti ovunque da Bonfigli con *men*, *sen*, e ora in questa forma accolti da Sozzi, mentre in precedenza (*Studi sul Tasso*, cit., p. 165) Sozzi era favorevole a mantenere la prima forma. Cosa avverrà nel secondo volume di questa raccolta, quando Sozzi ci darà il suo testo critico dell'*Aminta* e del *Torrismondo*? Si uniformerà alle grafie adottate da Bonfigli, e che egli ha già accettato per il testo della *Liberata*, oppure seguirà liberamente, questa volta, i suoi criteri personali creando così, nel corpo della raccolta, una difformità ortografica, tra opera ed opera, non internamente giustificata e perciò pericolosa ed equivoca? È una domanda che non credo oziosa e penso che Sozzi dovrà in qualche modo prenderla in considerazione.

LANFRANCO CARETTI.

GRILLO FRANCESCO. — *Tommaso Campanella in America. A critical Bibliography and a Profile.* — New York, F. S. Vanni, 1954, pp. 110.

Francesco Grillo ha conservato in terra americana un vivo amore per la nativa Calabria ed è venuto illustrandone e divulgandone in questi ultimi anni vari momenti di storia civile e letteraria; incoraggiato da studiosi italiani del Campanella a investigare la fortuna del frate di Stilo nella cultura anglosassone d'oltre Atlantico, egli presenta ora in elegante edizione il frutto delle sue ricerche bibliografiche. Nelle pagine dell'introduzione, che sono fra le migliori del libro, egli addita le cause della lunga indifferenza mostrata per il Campanella dalla cultura americana nella sua stretta dipendenza, fino a tempi recenti, dalla cultura inglese, che era a sua volta seriamente prevenuta dalle raffigurazioni secentesche di un Campanella gesuitico ispiratore delle trame spagnuole intese al dominio del mondo. Questa riduzione del pensatore ai moduli del più basso machiavellismo gli impose così, sulla metà del Seicento, una maschera odiosa, che solo nell'ultimo mezzo secolo è caduta, aprendo la via a più sereni giudizi. Merito del profondo rinnovamento degli studi campanelliani operato in Italia dal D'Ancona, dal Berti, dall'Amabile, della scelta di poesie tradotte in inglese dall'Addison, della « scoperta » della *Città del Sole* (la prima versione apparve solo nel 1885 nelle *Ideal Commonwealths* del Morley), attorno alla quale sembra accentrarsi la maggior parte degli studi e delle menzioni, in conformità con l'interesse per l'utopismo politico sempre vivo nel mondo anglosassone.

Questa lunga incomprensione e la sostanziale ignoranza tuttora persistente in quel mondo dei genuini tratti della personalità del Campanella e della complessità dei suoi motivi speculativi hanno indotto il Grillo a delineare (pp. 21-50) un profilo biografico-critico corredato da un sommario elenco dei testi campanelliani fondamentali. Si tratta di pagine divulgative, ovviamente rivolte a un pubblico particolare, ma scritte con garbo e diligenza, sì da raggiungere perfettamente il loro scopo, che è quello di giustificare agli occhi degli scettici l'impegno minuzioso di ricerca bibliografica, documentato nella seconda parte del libro dalle 209 schede criticamente commentate che il Grillo vi aduna. Come ogni bibliografo sa, nelle bibliografie personali è sempre ardua impresa delimitare con esattezza i criteri di accezione dei materiali: accogliendo soltanto saggi specifici, si rischia di lasciar fuori contributi di grande importanza compresi in enciclopedie, in opere storiche generali, in determinati inserti che fanno parte di pubblicazioni eterogenee; allargando i criteri selettivi non si sa più dove fermarsi: le enciclopedie popolari, i manuali istituzionali, i testi scolastici si affollano, fino a rendere

addirittura plausibile la registrazione di semplici menzioni occasionali, il ricorso di meri nomi. Manca, tra l'uno e l'altro criterio, una linea di demarcazione precisa: sembra comunque raccomandabile, nel caso di autori di primario interesse, la massima del *melius abundare*, che è quella cui si è attenuto il Grillo, giungendo appunto ad elencare libri e articoli nei quali il Campanella è ricordato incidentalmente, magari una volta sola. Sarà facile in avvenire, a chi allestirà l'auspicabile bibliografia generale del filosofo Stilese, sfrondare qualche scheda veramente insignificante, non senza dimenticare che, in seno ad una cultura tanto remota e per sì lungo tempo non comunicante, anche le singole citazioni assumono senso e valore non trascurabili.

Tecnicamente la compilazione delle schede è di solito corretta e completa (ma una curiosa svista è l'uso di *ibidem* per *idem* là dove si intende richiamare un nome d'autore già citato): solo si sarebbe desiderata l'indicazione costante dei nomi degli editori e un più rigoroso ricorso alle edizioni originali nei non molti casi in cui la paginazione indicata è quella delle ristampe. I giudizi che accompagnano le singole schede sono equilibrati, con qualche spiegabile tendenza alla benevola sopravvalutazione, ma sempre lontani dal tono apologetico e dilettantesco con cui aveva tentato di divulgare in America il culto del Campanella, una trentina d'anni or sono, un altro Calabrese appassionato: quel Luigi Carnovale, cui Stilo deve il dono munifico del monumento al suo Filosofo. Poche le emendazioni che l'elenco richiede: il *Dictionary of Philosophy and Psychology* del Baldwin è correttamente indicato sotto l'anno 1901 (n. 39), ma occorre ricordare anche il terzo volume supplementare di Benjamin Rand, pubblicato nel 1905, che contiene la *Bibliography of Philosophy and cognate Subjects* e tratta del Campanella a p. 139. La voce dedicata allo Stilese da John R. Volz nella *Catholic Encyclopaedia* non va schedata sotto la data 1913 (n. 48), bensì sotto quella del 1908, che è l'anno in cui apparve la prima edizione. Della fondamentale *History of Magic and experimental Science* di Lynn Thorndike non basta ricordare (n. 101) i superficiali accenni del vol. III, pubblicato nel 1934, perché nei voll. V e VI, apparsi entrambi nel 1941, sono illustrati largamente gli scritti magico-astrologici campanelliani e viene identificato, fra l'altro, per la prima volta un personaggio menzionato nel *De fato siderali vitando*. Affatto da depennare è poi la scheda n. 75, che registra (sotto l'anno 1925?) la presenza nella collezione Greenough (30.000 ritratti depositati nel 1920 all'Athenaeum di Boston) di un esemplare sciolto del bel ritratto del Campanella inciso da Nicolas de Larmessin per il tomo II dell'*Académie des sciences et des arts* di Isaac Bullart, pubblicata ad Amsterdam nel 1682. Non si tratta, come il Grillo crede, di una incisione « derivata » da quella dell'*Académie*, bensì di una prova del medesimo rame, come accertano le dimensioni identiche e l'as-

soluta identità del tratto nella riproduzione del ritratto bostoniano data qui a p. 5; resta solo a vedersi se il foglio sciolto dell'Athenaeum è stampato al verso (ed è quindi staccato da un esemplare dell'*Académie*) o se si tratta invece di una prova isolata dell'incisione, analoga ad esempio a quella che si conserva tra le carte del Bullart nella Biblioteca di Lille.

Pochissime sono pure le omissioni che a me è dato riscontrare: anzitutto il *Portrait Index* della Library of Congress, compilato da William Coolidge Lane e Nina E. Browne (Washington, Government Printing Office, 1906, p. 240), che elenca tre ritratti del Campanella in opere a stampa possedute dalla Biblioteca; poi la versione *The City of the Sun* (New York, The national Alumni, 1907), citata in questa guisa dalla *Bibliografia filosofica italiana dal 1900 al 1950* (Roma, 1950), ma irreperibile e ignota anche alle bibliografie della stampa americana; infine i cenni di Paul Oskar Kristeller nel capitolo *Renaissance Philosophies* incluso in: *A History of philosophical Systems*, pubblicata da Vergilius T. Ferm (New York, Philosophical Library, 1950, pp. 227-238).

In conclusione gli studiosi della storia della filosofia debbono essere grati al Grillo per il suo umile e scrupoloso contributo alla miglior conoscenza della fortuna del Campanella, che sempre più si rivela capillare, profonda e tenacemente vitale. LUIGI FIRPO.

P. GIOVANNI [POZZI] DA LOCARNO. — *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi.* — Romae, Inst. Hist. Ord. Fr. Min. Cap., 1954, pp. 251.

Sviluppatasi nella scia delle teorie idealistiche, la moderna stilistica letteraria si è quasi sempre tenuta fedele all'assioma dell'identità di intuizione ed espressione, che evidentemente proibisce un isolamento delle due attività, o un procedimento univoco dall'espressione all'intuizione, o viceversa. Costituisce dunque una novità il metodo induttivo adottato dal P. in questo ampio lavoro sull'Orchi (predicatore cappuccino comasco morto nel 1649) (1). Non che siano mancate ricerche stilistiche in cui l'esemplificazione venisse provvisoriamente isolata dalle considerazioni estetiche, sì da poter risolvere,

(1) Il P. è pure autore di uno studio sulle fonti della cultura impresistica dell'Orchi: *Cultura impresistica nel P. Emmanuele Orchi*, in *Paragone*, II, 1951, 20, pp. 44-53.

o smuovere, la problematica dell'autore considerato; ma i tentativi erano teoreticamente ambigui o contradditorî.

Nel volume del P. ogni affermazione sulla prosa dell'Orchi è invece posposta all'esame formale; e raramente si spinge oltre a definizioni di tipo stilistico-sintattico. I traguardi sono dunque fissati con decisione, e sono evitati sconfinamenti della caratterizzazione dai limiti della descrizione. Dedicata principalmente alla posizione relativa delle parole entro la proposizione, e delle proposizioni entro il periodo, la ricerca del P., come già avverte l'Autore, se per il secondo punto non può valersi che di considerazioni interne, e proporsi che rilievi di stilistica individuale, per il primo si svolge nel più ampio perimetro della storia linguistica. Ed è quello di maggior interesse metodico. Il sillogismo critico del P. procede dunque alle sue definizioni da una « minore », che è il prelievo puntuale sulla pagina dell'Orchi, attraverso una « maggiore », costituita da un ideale catalogo delle costruzioni « normali » nella sintassi del tempo (ricostruito, per quanto possibile, sugli esistenti lavori parziali, anche se dedicati alla prosa più antica, e integrato con nuovi assaggi). Completata la commisurazione del generale al particolare, nella seconda parte del volume viene inversamente definita l'oratoria del '600 mediante collazione al particolare (l'Orchi) del generale, o meglio del plurimo (gli altri oratori sacri).

La prima delle due operazioni è, ovviamente, la più difficile da un punto di vista non solo pratico, ma teorico. Ché se uno dei due termini del paragone è un dato concreto — la sintassi dell'Orchi — nella definizione dell'altro la necessaria generalizzazione scientifica può sostituire entità del tutto astratte agli organismi stilistici che, pure strappati ai loro microcosmi, non dovrebbero allinearsi con rigidità inerte. Il P. ha avvertito il problema in tutta la sua gravità, come si vede dalle pagine dell'Introduzione: che poi sia stato molto più prudente nello svolgerlo, e sinanco nel risolverlo, che nel proporlo, non sappiamo se rallegrarci. Si veda, sempre nell'Introduzione: dopo aver insistito sull'opposizione saussuriana di *langue* e *parole*, lo scegliere senz'altro una, e particolarissima, tradizione stilistica, quella dell'oratoria sacra, a rappresentante della *langue*, se può essere interpretato come una preterizione dei « generi » linguistici, una scelta diretta e storiograficamente ineccepibile, indubbiamente indebolisce le premesse di un esperimento che era bene ci rivelasse tutti i suoi passaggi, e le sue conseguenze. Nell'atto poi la prudenza del P. è anche maggiore: le categorie della sua descrizione sono quasi esclusivamente di ordine interno, ed eventuali riferimenti agli istituti sintattici servono in genere a inserire le prediche dell'Orchi entro le correnti della prosa secentesca, non a definirne comparativamente i moduli.

Risulta così molto più salda e costruttiva, agli effetti diacronici, la seconda parte: perché il paragone è allora tra due entità note, la

sintassi dell'Orchi e quella dell'autore di volta in volta considerato (Marino, Mazarini, Azzolini, Tesauro, Brignole Sale, Giuglaris), e una consultazione anche veloce del questionario sintattico costruito con rara bravura sull'Orchi offre pronte soluzioni, offre soprattutto una falsariga di storia linguistica per la storia della letteratura. Se tuttavia la seconda parte del lavoro del P. è quella che può ottenere più facili consensi, ciò è dovuto probabilmente al programma più definito, anche se più vasto. Noi non riusciamo però ad anteporla alla prima, delle cui egregie qualità è prova la folla di problemi che sa suscitare. L'analisi formale della prosa dell'Orchi, scelta come caso limite della sintassi barocca, ideale repertorio di audacie, è di una raffinatezza ammirevole. E si noti che l'abilità analitica del P. è in certo senso sacrificata dal suo programma storico-linguistico: da certi ottimi accenni di definizione stilistica dell'Orchi si comprende che molto di più, in questo senso, il P. avrebbe potuto dare (come in un suo successivo lavoro sul Tesauro) (1), se per il momento la prosa dell'Orchi non avesse dovuto servirgli principalmente come ponte fra gli altri predicatori. A questo scopo anzi (che può far ritenere improprio il termine « stile », usato sin dal titolo del volume ad indicare esclusivamente gli ingredienti tecnici di quello che solo nella sua unità è stile) è forse da attribuire il rifiuto di certi espedienti che avrebbero portato più vicino all'arte dell'Orchi. Accenneremo al tono: certo è difficile che l'Orchi sia riuscito a pronunciare prediche simili a quelle del suo *Quaresimale*; ma non è lecito opinare che tra quelle scritte e quelle recitate sia stata altra differenza, quanto a lambiccature formali, che di quantità. La lettura di brani dell'Orchi ci fa correre insistentemente il pensiero alle rappresentazioni grafiche delle « linee accentuative » di cui si servirono talora i sintattisti tedeschi, dalla Richter al Lerch: che, ci pare, certe posizioni anormali delle parole sarebbero ben motivate da particolari intonazioni oratorie: gridi, cadute, sospensioni, accelerazioni. E accenneremo ai contatti con la poesia, che il P. ha visto benissimo per la figura della *rapportatio* (p. 68), ma potrebbero essere utilizzati molto più ampiamente: per esempio a spiegare le proposizioni rimate a chiusa, per così dire, di ottave prosastiche (« melate parole dalle rosate labbra stillava, lascivi odori per ogni intorno spirava »); e in genere per ciò che riguarda i rapporti tra le proposizioni (citiamo solo le frasi delle pp. 56-57, dove l'allineamento di brevi proposizioni e la eleganza del lessico sono degni non del macabro argomento, ma di pastorellerie ritmiche: « alla gola una sol mano, entro del cuore un picciol verme, al respiro un'aria muta, all'influsso un raggio sottile, non che ferrino il dente, non che nemico il ferro, od

(1) *Note prelusive allo stile del* Cannocchiale Aristotelico, in *Paragone*, IV, 1953, 46, pp. 25-39. Rinvii interni sembrano indicare che l'articolo, anche se pubblicato prima, sia posteriore al volume.

opprimente un peso, o di tempesta furente un fulmine di cielo, un'aperta voragine in mezzo al mare »).

Le stesse considerazioni valgono per le indagini genetiche. La lettura degli esempi citati dal P. ci suggerisce che nella posizione prevalentemente anormale delle parole l'Orchi abbia generalizzato, snaturandole, consuetudini già codificate per le clausole ritmiche: spesso cioè i gruppi di parole studiati dal P. sarebbero molto meno stupefacenti in fondo alla frase, o non lo sarebbero affatto se considerati nel solo aspetto ritmico (« ad ischiantarsi venissero », « a rinserire lo venne », « cuore si fecero », « spalla faccia »; nella frase: « da gelidissimo timore oppressi gli huomini tutti a portenti sì fieri », l'embricazione del soggetto ha reso possibile un *cursus tardus*: « oppressi gli huomini »; e così via) (1), e che in più della metà dei casi le distorsioni logiche siano sacrifici — lievi, per l'Orchi — alla concinnità ritmica (« elmo et elmo cozzando, iscudo a scudo urtando, piede a piè contrastando » — ah, quell'*iscudo* — « steso atterrato il Dio Pane teneva », « che da un'arida selce i fiumi scorrano »): osservazioni e proposte simili (il P. da parte sua accenna ai giuochi verbali e concettuali) portano direttamente alla motivazione estetica delle particolarità sintattiche; l'ordine d'importanza sarebbe dunque per noi, in un ritratto stilistico dell'Orchi, quello inverso; purtroppo l'Introduzione non precisa se lo sarebbe anche per il P.

Pur essendo volutamente evitati, o appena accennati, inquadramenti siffatti, le definizioni con cui vengono sintetizzate, al séguito dell'analisi, le costanti tecniche dell'Orchi, sono di una geometrica esattezza (« sintassi assolutamente gratuita, incurante di problemi di significato », p. 35; « I modi dello scrivere di Orchi si realizzano come per uno sganciamento della consecuzione normale del periodo, e relativo allineamento, dettato da norme eufoniche o visive di simmetrie e di antitesi, come se le parti del discorso fossero degli oggetti disponibili in qualsiasi serie », p. 37; « Nella frase le iniziative orchiane comportano, in linea generale, una svalutazione dell'elemento nominale a favore di quello aggettivale: il soggetto, esautorato di fronte ai complementi od alle apposizioni, sia per mezzo della semplice opposizione, sia con l'incuneazione in un luogo della frase che non gli spetta, sta nel periodo come un semplice punto di riferimento, un che di negativo; al verbo si concede solo quel tanto di carica vitale che lo preservi dal divenire un fossile; insomma questi che sono i nuclei noetici del discorso logicamente concepito, sono parificati od addirittura deprezzati di fronte alle categorie designanti le modalità: e questo capovolgimento di valori sintattici è

(1) Queste pseudo-clausole sono tra le principali caratteristiche della prosa del Marino, diretto modello dell'Orchi: ciò permette di periodizzare la loro diffusione regressiva, e conferma decisamente l'ipotesi.

spinto tant'oltre, fino a forzare le barriere della semanticità della lingua », pp. 189-90). E c'è già forse l'elemento principale della « forma interna » dell'Orchi nell'osservazione che la massima libertà di posizione delle parole è attuata all'interno di costruzioni periodiche di ricchissima e rigorosa simmetria; e il più interessante per la valutazione del particolare barocco orchiano nella dimostrata modestia del materiale lessicale.

Sono così maturi per la soluzione anche i problemi lasciati in ombra dal P.; risolti, invece, quelli da lui affrontati. Studiando i principali predicatori del '600, il P. si proponeva di reperire il centro di irradiazione del concettismo religioso, controllando se esso per avventura coincidesse, come suggerito dai precedenti studiosi, con l'influsso della predicazione spagnola. Risultato, per l'ultimo problema, negativo: i predicatori spagnoli risultano infatti assai moderati per ciò che riguarda la connessione sintattica; la loro acutezza è tutta concentrata (come conferma una significativa frase del Tesauro) nella molla concettuale della loro orazione, il cosiddetto « concetto predicabile ». Il lussureggiare del discorso non è nei loro programmi; e nei pochi casi in cui lo è — il P. cita come unico esempio il Paravicino — raggiunge quantità e forme molto meno smodate che nel Marino, e nell'Orchi; s'aggiunga che il caso del Paravicino sarebbe dimostrativamente nullo data la sua posteriorità al Marino.

Le *Dicerie* del Marino, di cui il P. dà una breve ma sicura caratterizzazione, appaiono così il principale modello dei predicatori italiani, che spesso, come fece l'Orchi, cercarono di superarne la complessità sintattica. Si riscontra nel Marino (che, effettivamente slegato da impegni religiosi, poteva abbandonare più giustificatamente le linee della logica oratoria, ed anzi già operava in territorî attigui alla poesia) una polarizzazione della prosa « in due configurazioni, la prima delle quali è contrassegnata da vaste sezioni di proposizioni paratattiche, passibili caso mai di essere organizzate in simmetria, e la seconda dall'abbandono quasi programmatico della consecuzione diretta per le più disparate forme di inversione » (p. 179): le due « configurazioni » possono, a detta del P., essere fatte coincidere con la distribuzione geografica degli imitatori, avendo in genere seguito la prima i predicatori meridionali, la seconda quelli settentrionali. Su questa conclusione suggestiva, e meritevole di ulteriori ricerche, si chiude il lavoro del P. (completato da una scelta di brani dell'Orchi): lettura stimolante al massimo grado, come speriamo appaia dai nostri cenni. CESARE SEGRE.

FEBO ALLEVI. — *Vincenzo Monti.* — La Nuova Italia, Firenze, 1954, pp. 199 (Collana critica, n. 65).

Febo Allevi, mosso dall'impressione che gli studiosi del Monti non abbiano finora avuto il coraggio di dimenticare le ambiziose costruzioni montiane (p. 6), per « rendere libere ed indipendenti le pure bellezze occulte » (p. 7), mira a far vivere il Monti, cercandovi e scoprendovi il « suo misurato respiro lirico » (p. 7), che, alla fine del volume, definisce come « una più o meno composta e raccolta malinconia » (p. 184).

Questa ricerca si svolge attraverso una lettura di tutte le composizioni del Monti, e vi si possono rintracciare come due tesi fondamentali: la prima, che sia sempre stata nel poeta, fin dal periodo ferrarese, una capacità di intimo raccoglimento, che la critica per lo più trasporterebbe negli ultimi anni della sua vita (p. 18, 24, 67); la seconda, che le sue cose migliori posseggono « un'indiscutibile intonazione romantica » (p. 186) da *La Bellezza dell'Universo* (non troppo lontana dai rapimenti dello Shelley, p. 43) al *Sermone* (splendido epicedio sui miti antichi, p. 160).

E si tratta di una ricerca volutamente polemica, quando si pensi che, mentre si respingono *Le nozze di Cadmo ed Ermione*, in cui « non c'è gruppo di versi che abbia reali virtù plastiche o senso evocativo » (p. 163), si inalza a capolavoro appunto il *Sermone sulla mitologia* (pp. 157-161).

Ma per intendere meglio questo studio che, ripeto, vuole essere una lettura o una guida ad essa, è necessario accostare alcuni dei suoi giudizi. Tralasciamo di commentare il metodo di questa critica che propone, ad esempio per le prime due *Elegie*, di « porre i due gruppi di terzine (III-IX e XVII-XXI) sotto un comune titolo come *Aura cortese* » per ottenere « una poesia che sa di dolce primavera, di profumi, di acque, di colli » (p. 23); e che nel primo canto della *Mascheroniana* afferma che « aggiungendo alle prime quattro terzine i gruppi dalla decima alla quattordicesima, si ottiene un complesso di immagini fuse, spaziate ed ampie di svolgimento » (p. 117).

Tralasciamo, perché per l'Allevi, anche al di là di questa ricerca di brevi momenti, rimangono una trentina di componimenti completi, a conservare imperitura memoria del poeta. Ma anche qui ci accade di rimanere scontenti di fronte a definizioni come questa sugli *Sciolti al Chigi*: « quadri ora sensitivi, ora visivi, ricchi di tinte fresche, armoniose, indovinate » (p. 49); o come quest'altra sulla *Musogonia*: « suggestione che trasporta verso un regno abbagliante di luce, di sole, di primavera, di giovinezza eterna » (p. 82).

Ma sono le pagine dedicate al *Sermone sulla mitologia* il punto forte e debole ove possiamo meglio analizzare il metodo di questo studio.

Per l'Allevi il *Sermone* sarebbe stato giudicato in rapporto al suo ufficio polemico (p. 157); e ne sarebbe venuto uno spostamento d'angolo visuale e una conseguente, ingiusta valutazione negativa (p. 159-160). Mentre esso sarebbe « uno splendido epicedio » sui miti antichi che vi sono rievocati e compianti (p. 160), simile in ciò al canto leopardiano *Alla Primavera*.

La perplessità in cui questo giudizio ci lascia accresce quando vediamo che quei miti rievocati e compianti sono esemplificati nei versi: « Quel Nettuno che rapido da Samo Move tre passi, e al quarto è giunto in Ega, Quel Giove... »; e ci è impossibile trascurar di osservare che questo mito tolto dall'atmosfera e dall'architettura epica dell'*Iliade*, appare semplicemente grandiosità vuota ed inutile; là era lo sdegno di Nettuno, che contempla la strage dei Greci dall'alte « selvose cime della tracia Samo », a riempire, quasi a irrompere nella grandiosità della scena, qui è la grandiosità che pretende di far bella mostra di sé. E restiamo nella persuasione che non si tratti di uno splendido epicedio, ma di una galleria di immagini vuote, che qualche verso di tono foscoliano (« Il canto che alla queta ombra notturna ») non basta certamente a sollevare dalla mediocrità.

Si ha quindi l'impressione, non solo che il metodo conduca a scarsi risultati, ma che questi stessi sieno resi anche più vani da una non soddisfacente interpretazione. Non difficile, ma impossibile ci sembra accettare di soffermarsi, in questa rassegna delle poesie montiane alla ricerca del bello (ammesso e non concesso che sia un'impresa da tentarsi col Monti), su versi come questi: « Bionde del sol fiammeggiano E degli astri vaganti Le chiome tremolanti », pei quali si parla di « slancio fino a visioni luminose » (p. 15), e che non sono se non un sottile complimento per dimostrare che i capelli biondi non sono meno belli dei neri; o come questi altri: « Dalle vesti il bel seno un poco usciva, Come candor di luna, Che dalle nubi tremola trapeli »; che non sono, no, del Monti, ma del cesarottiano Ossian (« un cotal poco uscia Fuor delle vesti il bianco sen, qual luna Che da nube trapeli »), ma per giunta scaduti dall'ammirazione e dall'adorazione (il Macpherson doveva aver presente il *Cantico dei Cantici*) a complimento lezioso.

Mi permetto anche di aggiungere l'impressione che, in uno studio che dovrebbe rivelare quanto di meglio il Monti ha lasciato, il lettore possa rimanere deluso che altro non si dica dell'*Iliade* che è « la miglior prova di traduttore » (p. 128), come se fosse tuttavia il poema di Omero tradotto dal Monti, e non l'*Iliade* del Monti, e il meglio di lui, « fiore del gran sogno neoclassico » come la definisce il Fubini, il quale ci offre la nostra naturale conclusione in quella sua commemorazione del Monti nel secondo centenario della nascita (*Nuova Antologia*, Agosto 1954), là dove dice che la sua opera « difficilmente appaga chi vi cerchi pagine di pura e assoluta poesia », mentre il Monti fu « un grande rielaboratore del linguaggio poetico »

e ci offrì nell'*Iliade* « un capolavoro di alta letteratura, che è poi quell'amore di poesia divenuto parola, parola eloquente e commossa che la poesia antica rievoca, commenta, esalta ».

GIANFRANCO CHIODAROLI.

GIOVANNI FERRETTI. — *Pietro Giordani sino ai quaranta anni.* — Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1952, pp. 315.

I documenti della vita di Pietro Giordani e della sua attività di scrittore e specialmente le lettere, che a giudizio di molti (solo in parte vero) sono il meglio dell'opera sua, hanno indubbiamente un interesse notevole per la storia della cultura letteraria dei primi decenni dell'Ottocento. Ma almeno fino al 1815 (fino a quando il Giordani entrò come compilatore nella *Bibliotcca Italiana*) cotesto interesse è alquanto limitato. Non ancora il Giordani aveva conseguito pienamente quell'alta autorità che poi ebbe nel mondo letterario: che, con qualche esagerazione, è stata detta una « dittatura ». D'altro lato, come documento umano, le sue lettere fino al 1815-17 non hanno molto rilievo. Ci dicono soltanto che il futuro « dittatore » fu in giovinezza e nell'età virile travagliato da una sensibilità morbosa e da un'immaginazione esaltata: una neurosi, in altre parole, che si venne sedando solo negli ultimi anni, dal 1836 in poi (la vecchiaia, con l'estenuarsi della sensibilità, è talvolta benigna a cotesti malati). Negli anni della giovinezza e della virilità non scorgiamo nel Giordani l'originalità o singolarità di sentire che potrebbe rendere interessante l'esasperata e prolissa effusione delle sue inquietudini e delle sue melanconie a chi coltivi la « scienza del cuore umano » e sia curioso di indagare la vita morale di ogni tempo per intenderne i riflessi nella politica o nell'arte.

Anche l'arte del prosatore nelle lettere della giovinezza e della prima virilità non è ancora così matura come sarà più tardi: quando si eccettui qualche pagina singolarmente felice, come la breve lettera al Foscolo del 27 marzo 1809 (1). È poi evidente che sarà vano cercare nelle lettere del Giordani, in tutto il corso della sua vita, tra la copiosa effusione delle sue tristezze, i frammenti sparsi di realizzata poesia o le frasi pregnanti di poesia nascitura che si incontrano frequentemente negli epistolari di un Foscolo o di un Leopardi.

---

(1) Cfr. PIETRO GIORDANI, *Lettere*, a c. di G. Ferretti, Bari, Laterza, 1937, vol. I, p. 34. Un'analisi di cotesta lettera si può vedere nel mio volumetto: *Prosa classica dell'Ottocento*, Torino, Gheroni, 1946, pp. 17-18.

Dal 1815-17 in poi, la vita del Giordani, vista dall'interno come dall'esterno, diviene più interessante. Direi, anzi, che la sua vita, fino a quel tempo, debba essere studiata soprattutto in funzione di quel ch'egli operò e scrisse negli anni che seguirono. Il Giordani fu uomo di pronto e acuto intelletto, ma non impulsivamente geniale: all'originalità del sentire e del pensare, che pure è in lui riconoscibile nella piena maturità, egli giunse con fatica e non senza sbandamenti e incertezze, perché dovette enuclearla tra un ingombro o ciarpame di luoghi comuni e di esperienze ormai trite e viete, che non aveva saputo respingere da sé o bruciare rapidamente. Non so quanti studiosi sapranno durare alla stanchezza e al tedio del leggere le prolisse e monotone lettere che il Giordani poco più che ventenne scriveva alla donna de' suoi sogni, la matura ed esperta Rosa Milesi, curiosamente corteggiata da due giovanissimi adoratori, di cui uno era un suo nipote. Quelle lettere, come pure le altre ch'egli scrisse al nipote dell'amatissima donna, Ferdinando Rossi, quando escono dalle esigenze pratiche del dare e chiedere notizie, ci sembrano assai viete e scialbe, nonostante l'esuberanza affettiva che vi si effonde.

Alla vita del Giordani fino al 1817 volle dedicare un attento e documentatissimo studio Giovanni Ferretti, in questo volume che reca un buon numero di lettere inedite, riprodotte la maggior parte dagli autografi che si conservano nella biblioteca Palatina di Parma. E il compianto studioso seppe trarre dalla sua povera e alquanto ingrata materia tutto quello che se ne poteva cavare. E ci piace immaginare che egli avrebbe sentito il desiderio di continuare il suo lavoro, col darci una compiuta biografia del Giordani, se la morte non avesse troncato nel dicembre del '52 la sua degnissima operosità di studioso. Egli ha condotto la sua narrazione proprio fino al punto in cui la vita del Giordani comincia a diventare interessante per più motivi. E non farà supposizioni avventate chi pensi che, avendo tra le mani una materia più umana e più varia, il Ferretti, espertissimo in cose giordaniane e, quel che più conta in lavori di tal genere, ricco di meditata esperienza « de li vizi umani e del valore », ci avrebbe dato un ritratto vivido e sobrio del Giordani maggiore: quel che si palesa, più che negli scritti, in molte fra le lettere innumerevoli che vanno, per una trentina d'anni, dal 1817 alla morte. Il Ferretti ha trattato con garbo e misura il tema che più gli stava a cuore: l'eterno contrasto tra padri e figli: voglio dire, tra il figlio inquieto e il padre alquanto chiuso e autoritario, rigido tutore della « res familiaris »: destinati a non intendersi, anche se nel fondo si vogliono bene. Ché fino ai quarant'anni e più, il Giordani non seppe adattarsi alla sua condizione di « figlio di famiglia »; e non ebbe neppure coraggio ed energie sufficienti o abbastanza favorevole la sorte per poterne evadere e costruirsi una propria vita, secondo le sue native aspirazioni e il suo genio. Solo la morte del padre, mettendolo in possesso della sua quota dell'eredità paterna, gli diede l'indi-

pendenza economica, consentendogli di crearsi la vita di libero scrittore e di libero non retribuito maestro che era nelle sue possibilità intellettuali e morali e ne' suoi desideri. Le migliori pagine, nel libro del Ferretti, sono appunto le ultime: dove egli delinea la conquista della libertà e di una nuova rasserenante pienezza di vita, sebbene assai breve e precaria, del Giordani quarantatreenne. Coincidenza significativa che il Ferretti rileva: « Va ricordato che proprio in questo anno 1817, proprio nel giorno successivo a quello della morte di suo padre » il Giordani iniziò il suo carteggio col Leopardi. *Incipit vita nova*: una vita rinnovellata, dopo tante inquietudini e angosce, dalla possibilità di parlare ai giovani con l'animo sgombro di anguste o piccine ambizioni, libero ormai dalla necessità di brigare, pregare e piatire per procurarsi un impiego stabile e un salario sufficiente. Il Giordani poteva ormai dispiegare e svolgere liberamente le sue naturali attitudini a farsi consigliere e direttore di studi ai giovani e sopra tutto a giovani di eccezione: maestro intelligente e discreto, che non dà precetti e moniti dall'alto, ma suggerisce ed esorta, con animo di fratello maggiore piuttosto che di padre.

Quell'esuberanza affettiva, che può sembrare alquanto goffa e leziosa nelle lettere indirizzate ad uomini maturi (1), non dispiace più, o dispiace assai meno, quando si rivolge al « contino » Giacomo Leopardi o al contino Pompeo Dal Toso. La personalità decisamente individuata, del pensare e dell'agire, che appena si intravede negli scritti giordaniani anteriori al 1817, si viene rilevando a tratti risentiti, sebbene con intermittenze e oscuramenti (l'enfasi e la monotonia sono caratteri persistenti dell'epistolario giordaniano, anche negli anni più tardi), a cominciare dalla lettera notissima del 12 marzo 1817 al Leopardi. Vi è la fede, generosa e rara, del maestro che desidera esser superato da' suoi discepoli; la coraggiosa umiltà, rarissima, del riconoscere la superiorità altrui, anche quando non è dai più conclamata (2); un indomito gusto di denunciare i soprusi e la viltà

(1) Al Canova, 15 febbraio 1818: « Mio angelo adorato... ti adoro con tutte le facoltà dell'anima; ti abbraccio con desiderio insaziabile » (*Lettere*, ediz. cit., I, pp. 115-16); al Monti, 15 giugno 1820: « Mio caro Monti, infinitamente e indicibilmente amato da me... » (ivi, p. 184); al Monti, 31 agosto 1820: « Ti abbraccio con tutto il cuore; e ti comando di volermi bene, se non vuoi essere il più crudele, scellerato del mondo; poiché io ti amo con quanto ho di animo. Addio cattivaccio; addio » (ivi, p. 193).

(2) Sono troppo note le ripetute asserzioni dell'eccelsa superiorità del Leopardi. Ma meritano di essere ricordati specialmente i raffronti che il G. fece tra la sua arte di scrittore e quella del Leopardi: dove l'acume del critico uguaglia in alcuni luoghi la generosità dell'uomo: « Egli sa limitarsi alle idee principali; io ne metto troppe di minori e non essenziali... Il mio stile, con troppe idee minute affatica l'attenzione; che non si affatica nel largo e spaziato di Giacomo » (*Lettere*, ediz. cit., II, p. 171); « Oh quanto vero e fino (e di pochissimi) quel tuo senso dell'armonia delle prose giacomiane! quella è veramente stupenda; ch'egli solo sapeva fare, e ben pochissimi sentire. La mia è sonora (anche troppo) e così più volgarmente sentita » (ivi, p. 208). Ed è gran segno dell'apertura di cuore e di mente del G. l'aver saputo

dei potenti e di chi si giova della loro protezione (1); un'accorata ed effusa pietà per gli infelici, vittime della sorte e della cattiveria umana; un'affettuosità paterna per i fanciulli, fatta di intelligente comprensione del loro istintivo desiderio di muoversi, di vedere, di fare (le lettere pedagogiche del Giordani sono spesso assai fini, anche se riflettono, com'è ovvio, idee di insigni pedagogisti del suo tempo); una commossa fede, se pure esitante e intermittente, nella progressiva liberazione dell'umanità dal prevalere della forza, nel sormontare della ragione (2); una giovanile prontezza, anche, e più, negli anni maturi, ad accendersi d'entusiasmo per le imprese alte e generose. E altro ancora sarebbe da notare per integrare un profilo sommario del Giordani, se il compito nostro fosse qui l'abbozzare il disegno di un libro da farsi, e non il dare notizia di un libro già fatto. Si son voluti porre qui questi pochi accenni soltanto come un invito a chi si senta in animo di continuare il lavoro del Ferretti, movendo dalla persuasione che il Giordani, anche se non fu una persona alta e geniale, merita che qualcuno si provi a raccogliere in sintesi i risultati delle molte ricerche fatte dagli studiosi dell'ultimo '800 e del nostro secolo sulla vita e sull'opera sua: giovandosi, tra l'altro, dei copiosi e accurati rimandi bibliografici del Ferretti.

È ovvio che cotesta biografia dovrebbe rilevare attentamente il contributo che il Giordani diede alla cultura letteraria del suo tempo: prendendo esempio dal Ferretti, che con compiutezza di informazione ed equilibrati giudizi ci presenta l'attività del Giordani nel suo ufficio di prosegretario dell'Accademia bolognese delle belle arti (pp. 123 sgg.) e le sue relazioni col Cicognara, col Monti e col Canova; e traccia una documentata storia della sua breve collaborazione alla *Biblioteca Italiana* (pp. 162 sgg.).

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

N. TOMMASEO. — *Lettere inedite a E. De Tipaldo (1834-1835)*, a cura di R. CIAMPINI. — Brescia, Morcelliana, 1953, pp. 87.

Delle numerose lettere del Tommaseo a E. De Tipaldo (1798-1878), professore nell'I. R. Collegio della Marina di Venezia, conservate in copia nella Bibl. Naz. di Firenze, il Ciampini, esperto cono-

---

sentire in ugual misura la solitaria altezza spirituale del Leopardi giovanissimo e l'ampia e cordiale umanità del Manzoni maturo.

(1) Si vedano specialmente le lettere per la « causa dei ragazzi » e per la sua carcerazione.

(2) Vedi specialmente la lettera del 14 luglio 1845 all'Amari (ediz. cit., II, p. 204).

scitore dei documenti tommaseiani, come appare specialmente dalla sua accurata *Vita* del Dalmata (Firenze, Sansoni, 1945), ha dato in luce solo alcune, nella collezione « Fuochi » diretta da don Giuseppe De Luca, per offrire così un « saggio » della loro importanza e dimostrare che esse non sono affatto inferiori, per la conoscenza dell'animo dello scrittore e di particolari notizie su talune sue opere, a quelle inviate al Capponi e degnamente raccolte e pubblicate a cura del Prunas e del Del Lungo (*Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, Bologna, Zanichelli, 1911 ss.).

Sono in tutto dieci — dal 27 marzo 1834 al 28 dicembre 1835 (1) — e si riferiscono ai primi due anni d'esilio del Tommaseo in Francia, allorché più impellente egli sentiva il bisogno dell'amicizia per confidare i suoi intimi sentimenti e chiedere conforto per la tristezza che lo assaliva pensando all'Italia, da cui si era allontanato soprattutto per stampare gli *Opuscoli inediti di frate G. Savonarola* (Parigi, Pihan Delaforest, 1835), e il cui ricordo sempre gli risvegliava una « poesia di memorie e di desideri dolorosi ». Scriveva, infatti, nella prima di queste epistole: « Sono in Parigi dagli ultimi di febbraio... Nulla io so dall'Italia, o pochissimo; e questa ignoranza non è fra gli strali dell'esilio men forti » (17). Le prime impressioni francesi non erano state per lui affatto piacevoli: le consuetudini cittadine gli erano apparse spesso primitive o inurbane; le donne prive di pudica bellezza e « senza affetto nessuno »; la società parigina finta e corrotta, senza alcuna dignità; e l'aristocrazia « insolente » e « intollerabile » più che nel passato. Una forte delusione aveva colto il

---

(1) La prima di esse, da *Parliamo còl Foscolo* (17) sino a *santa causa del vero* (18), e quella del 29 maggio '34, da *Di lui* (= Di Foscolo) *si parlò col Mussi* (20) fino a *Paga il governo* (22), sono edite, con qualche variante, in *Cart. ined.* cit., I, 535 n. 2: *Perché Foscolo* (535; *Perché il Foscolo*, 17); *non altro lasciò* (535; *non altro egli lasciò*, 18); *e così via* (535; *e così via via*, 18); *alla meditazione* (535; *alla disperazione*, 18); *studii filologici, e guastò pure questi* (535; *studi filosofici; e quelli pure guastò*, 18); *in un falso sistema* (536; *in falso sistema*, 18); *mandarlo a chiamare, per rimproverarlo* (536; *mandarlo chiamare per rimproverargli*, 21); *i' nol credo* (536; *e nol credo*, 21); *d'Aiace* (536; *dell'Aiace*, 21). Nello stesso *Carteggio*, I, 632 — *Aggiunte e correzioni a p. 258, linee 20-23* (ma 28) — è riportato anche un breve brano, da *Pinheiro* (37) sino a *nulla ha a sperare la nazione da loro* (37), della lettera del 22 nov. '34. Della epistola del 29 maggio '34 e delle altre che seguono, ad eccezione delle ultime due, alcuni passi, talvolta lunghi, sono stati pubblicati dallo stesso Ciampini nei suoi ottimi volumi: *Vita di N. T.*, ed. cit., pp. 219-20, 234-35, 236, 240, 248-49, 251, 305; e *Studi e ricerche su N. T.*, Roma, Ediz. di « Storia e Lett. », 1944, pp. 242-44, 244-45, 245-46, 246-48. In *Studi e ricerche*, però, il brano della lettera del 29 maggio '34 manca dei nomi: *Peyron, Petrucci, Loreta, Boneschi* e *Fumagalli* (245), ed ha *poca cosa* (245) invece di *misera cosa* (28); e in *Vita* ha *liberi muratori* (220) in luogo di *liberi pensatori* (24); *voci italiane* (220) in cambio di *parole italiane* (25); e, dopo la frase *il prete è piemontese* (220), l'espressione *e il medico*, la quale non appare in *Lettere inedite* (24). Allo stesso modo per le altre epistole si trovano in *Vita* le locuzioni: *non fanno neanche* (235); *Vedi se* (251); e *che mai non fosse* (240) in luogo di *non fanno nè anco* (33); *Vedi anco se* (36); e *che mai fosse* (45).

suo animo e gli aveva fatto chiaramente comprendere quanto vane fossero le speranze riposte in coloro che avevano creduto di « agguagliare l'umanità tutta quanta, non per religione e per costumi, ma per violenza e per leggi ». Gli stessi giornali, sia letterari che politici, gli erano sembrati spregevoli per la mancanza in essi di un'idea stabile e vera, che manifestasse la serietà dei propositi e la fermezza di carattere dei cittadini, e ciò lo aveva persuaso, sin dall'inizio, della necessità di offrire il meno possibile la sua collaborazione. Le esigenze economiche lo avevano costretto, è vero, a pubblicare qualche suo articolo nell'*Encyclopédie des gens du monde* e nel *Temps*, ma egli lo aveva fatto senza alcuna soddisfazione, e con l'intento di smettere appena qualche circostanza migliore gli avesse offerto la possibilità di provvedere alle sue strettezze. Nel novembre del '34, infatti, quando già da cinque mesi si era ritirato dal *Tempo*, come egli lo chiamava italianizzando, per aver quello pubblicato un articolo del Gozlan « scioccamente ingiurioso all'Italia », e non aver ammesso poi la sua replica, così dichiarava al Tipaldo, mentre per vivere mandava notizie, per lo più statistiche, al *Réformateur* del Raspail: « Ora scrivo per pregarti di vedere se il Giornal di Verona accetterebbe articoli miei, e a qual patto... Questo dico perché pe' giornali francesi vo' lavorare il meno ch'i' posso. Il lucro c'è, ma non c'è dignità. Non havvi giornale, letterario né politico, che sostenga un'opinione pura, e di buona fede combatta per lei. Onde il vedermi associato a gente sì spregevole, mi contrista » (36).

Furono queste particolari condizioni quelle che contribuirono a fargli sentire più vivo il desiderio dell'Italia, e noi avvertiamo il senso della sua angoscia in certi passi della lettera del 13 agosto 1834 al Tipaldo, fortemente soffusi di nostalgia e di rimpianto: « Or che son solo, ogni cosa dell'Italia mi giunge desiderata: ora ambisco le lodi degli italiani, e i biasimi stessi mi sarebbero più sopportabili della dimenticanza » (30). « ... Io sto di malumore, lontano dall'Italia, e in mezzo a gente che non intende l'Italia e non l'ama. Lavoro, ma svogliato, e i giorni mi passano senza far nulla » (32).

All'amico veneziano egli si confidava con aperta sincerità — con più franchezza forse che allo stesso Capponi, col quale preferiva spesso soffermarsi, come giustamente afferma il Ciampini, su particolari osservazioni poetiche e filologiche o su problemi affatto letterari — e gli diceva tutte le sue impressioni con tale limpidezza che ben rispecchiava le intime pieghe del suo animo. Asseriva al Tipaldo il 22 novembre del '34: « Io ti scrivo per chiacchierar teco, e non a pompa: e solo mi giova che tu, e per tuo mezzo alcun altro, conosca i francesi e sappia quello che può il mondo aspettare da loro » (36-37). Ed invero i passi in cui egli parla dell'« arlecchinesca » vita parigina, dominata soprattutto dalla « ciarlataneria » e dalla « borsa », sono espressi con tanta efficacia e rappresentano così diffusamente i fatti da convincere che il Dalmata in queste epistole

cercava di sfogare, per quanto possibile, il suo animo esacerbato. Del resto lo stesso stile rivela appieno il carattere dell'autore: dove egli, infatti, esalta la virtù, la probità, il sentimento religioso di chi non segue pedissequamente le innovazioni di Francia la forma è piana, morbida, piacevole; dove, invece, si accenna alle qualità negative di quel popolo, essa è rotta, rapida e spesso violenta. Basti, fra i molti esempi, quello che egli dice dei Polacchi prima e dei Francesi dopo nella lettera del 22 novembre 1834: « I Polacchi credono, son più fortunati di noi... Bello il vedere un alto ingegno credente! Un forte guerriero che prega! Io ne contemplavo giorni sono un di questi infelici polacchi in chiesa, col suo uffizio in mano; ritto, raccolto e sublime, pareva, in quella fermezza, sì nobile la preghiera! Un giovane e due donne eran seco: alti tutti della persona, e con forti aspetti, e belli, e portanti in volto la dignità dell'animo e delle memorie, sebbene dimessi del vestito e presso che poveri. Vecchio era il libro nel quale e' leggeva; e forse gli venne compagno dell'esilio, e memoria di giorni più lieti. Così mi rammento che un soldato di Bonaparte, ingegnoso uomo e valoroso, a chi dileggiava la sua credenza rispose traendo di tasca un uffiziuolo, e dicendo: — questo fu meco alla battaglia di Waterloo —.

Ma i Francesi o fede non hanno, o l'hanno credula e cieca. In Francia gli Albigesi e i loro persecutori, primo esempio al delitto dell'Inquisizione; in Francia il quietismo e Rabelais, il giansenismo e Voltaire, Marat e Carlo X » (38-39). E il medesimo andamento, spezzato e incisivo, di quest'ultimo periodo troviamo anche alla fine della stessa epistola, là dove si accenna all'indole mutevole della Sand, francese senza moralità e senza scrupoli, maggiormente colpevole agli occhi del Tommaseo per aver osato spargere in *Leone Leoni* « stupide calunnie » contro i veneziani, accusati di « ben maneggiare il coltello »: « Tu non mi rispondi di Mad. du Devant la qual venne a Parigi con un medico, credo, Veneziano: e voleva ritenere il medico, e avere insieme l'antico amante, Musset, letterato di quei di Parigi,... Musset non sapeva del medico: e ci tornò. Poi scoperse: e la pianta. Ella, disperata, bestemmia l'italiano, maledice all'Italia, vuole il suo Alfredo, piange, si dimena, esce vestita da uomo, si confessa colpevole, vuole scrivere un libro sul matrimonio: vuol degli amanti giovani e belli; poi rivuol lui; condanna le Sansimoniane che, zitelle, fanno figliuoli e dicono di far bene; le condanna, perché fanno, del male, dottrina, intanto ch'ella confessa le proprie follie, non le scusa. Matta sublime e infelice! » (42).

Né diverso è il suo stile dove egli riferisce dei molti italiani che sono a Parigi: asciutto e nervoso, anche se nitido e espressivo, perché l'animo dell'autore è concitato per il disgusto di trovarsi fra esuli politici di cui la maggior parte è indegna di tal nome. Scriveva, infatti, il 29 maggio 1834: « Vuoi nuove di qui? Ti dirò degl'italiani, che sono pur troppi: ve n'è d'ogni razza, condizione, titolo,

opinione, costume... *Italiani* che sanno inglese, tedesco, portoghese, spagnolo, greco, arabo, ebreo, egizio, chinese, sanscrito, e anche un po' d'italiano; ... che servono a Luigi Filippo in Algeri, che pigliano mogli d'Inghilterra e di Francia; che, quando hanno bene disimparata la propria lingua, cominciano ad insegnarla... Uomini dell'ottantanove, del quattordici, del ventuno, del trentuno, del trentadue, del trentatre, del trentaquattro; costituzione, repubblica; cospirazioni vecchie, cospirazioni nuove; spiati, spie; calunniati, calunniatori. Che dànno il danaro, che lo ricevono; che amano, che odiano; furbi, prudenti, imbecilli. Gli imbecilli abbondano: uomini tali che, a crederli esiliati per colpa politica, ci vuol fede » (22-24). La qual forma, animata ed arguta, ci rammenta il carattere caldo e tagliente di molte pagine polemiche dello scrittore, e ci dimostra, quindi, che anche sotto questo aspetto le lettere al Tipaldo hanno una non lieve importanza.

Considerevoli esse sono poi per la conoscenza della storia esterna del commento dantesco che, come si sa, vide la luce a Venezia, presso il Gondoliere, nel 1837, e per taluni brevi giudizi sul conte Cicognara (1767-1834), di cui il Tommaseo parlò male dopo la morte, in un articolo nel *Temps*, per essere stato quello adulatore di Napoleone, la « cipolla massima », e quindi anima schiava e « mondana »; non che per certe rapide osservazioni di carattere pedagogico, che si connettono a ciò che è asserito nella lunga lettera allo stesso Tipaldo riportata nel volume *Dell'Educazione* (Lugano, Ruggia e C., 1834, pp. 22-50), e nell'altra al medesimo edita nella *Giunta* al suddetto libro pubblicata a Venezia, dal Gondoliere, nel 1838 (31-48). E quanto a quest'ultimo argomento è interessante notare che l'idea fondamentale su cui l'autore insiste con più energia, nelle epistole in cui ne fa cenno, riferendosi a Eloisa Tipaldo, è quella del dovere da parte dei genitori di essere severi coi figli, abituandoli alle « contraddizioni » e ai dolori della vita, e di saper educare le donne a divenire non letterate, che per lo più sono « pessime cuoche » e « mogli indocili », ma ottime madri di famiglia, abili a far da cucina e ad essere sempre ubbidienti e innamorate (32, 47-48, 71). E non ci soffermiamo sulle varie pagine in cui il Tommaseo dà notizie ed esprime sue opinioni, spesso mordaci, sul Foscolo, di cui il Tipaldo intendeva includere la vita nella sua *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del sec. XVIII e de' contemporanei* (Venezia, Alvisopoli, 1834-1845)(1), perché quasi tutte, più o meno intere, sono state edite, insieme con altre sul medesimo argomento, dal Ciampini, nel suo interessante volume di *Studi e ricerche su N. T.* (213-255), e sono state quindi da lui egregiamente illustrate nella nota introduttiva ad esse.

---

(1) Cfr. però a questo proposito G. GAMBARIN, *Una disgrazia postuma del Foscolo*, in *Convivium*, Nuova serie, n. 2 (1954), pp. 179-203.

Quanto alla trascrizione, sarebbe stato forse meglio attenersi scrupolosamente all'apografo, e usare spesso l'elisione nei punti in cui era possibile, ricordando che il Tommaseo a ciò poneva molta cura, come si rileva anche da un passo della lettera del 26 marzo 1838 al Capponi, in cui è asserito: « Ne' miei *Sinonimi* veggo scarsezza grande d'apostrofi, e scritto sempre *di amore, la amabilità*; e iati simili. Badino! » (*Cart. ined.*, II, 33). Per la qual cosa avremmo preferito che si scrivesse, per esempio, *dell'Isole Ionie* (29), *grand'uomini* (32), *mancherebb'altro* (34), *d'Aristotele* (37), *d'aristocratici* (37), *d'agosto* (45), *ch'è dovere* (47), *poich'allora* (51), *perch'io* (52), *perch'allora* (54), *er'atto* (54), *stampat'altro* (65), *s'ignora* (74) e così via. E allo stesso modo avremmo desiderato che si fossero mantenuti sempre i troncamenti, in molti casi per la verità conservati, e si fosse scritto quindi *maggior della rendita* (37), *opinion* (41, 51), *de' tuoi* (45), *de' secoli* (49), *de' suoi* (50), *a' miei* (53), *aver pane* (62), *esser più brevi* (73), *maggior diligenza* (73) e via di seguito (1).

Quanto alle parole *illegibili* quella di p. 36 si può senz'altro interpretare *santesi*, cioè *curatori della chiesa* (Tommaseo-Bellini, *Dizionario della Lingua italiana*, Torino, Un. Tip. Edit., s. a., IV, 538), il qual significato, del resto, è strettamente connesso all'idea enun-

---

(1) Per talune lettere ci è apparsa qualche lieve differenza rispetto all'apografo. Ne indichiamo qualcuna, facendo precedere la lezione di esso a quella del testo a stampa.

(*13 agosto '34*): sarò molto grato (*sarò grato*, 29); ch'ora è in Firenze (*ch'è ora in Firenze*, 29); sopraccarta (*sopracoperta*, 32); perché le fogne (*poiché le fogne*, 33. In *Vita*, 234: perché le fogne).

(*22 nov. '34*): di filosofia, di ius pubblico (*di filosofia morale, di ius pubblico*, 37); vincono di molto (*vincono molto*, 37); nè è ricca (*nè ricca*, 38); chè qui (*poiché qui*, 39); distruggano (*distruggono*, 39); la stoltezza o l'impudenza (*la stoltezza o l'imprudenza*, 41).

(*28 nov. '34*): riescirà (*riuscirà*, 42); Persio (*Porzio*, 43, 86); che mai non fosse (*che mai fosse*, 45. In *Vita*, 240: che mai non fosse).

(*12 febb. '35*): te li rendo e sinceri (*te li rendo sinceri*, 45); in quello e' promette (*in questo e' promette*, 46); vitupero (*vituperio*, 52); si vestì sull'atto (*vestì sull'atto*, 52); Quell'atto (*Quest'atto*, 52); sommo di cortesia (*somma cortesia*, 53); ti scrivevo (*ti parlavo*, 53); devi sapere (*dei sapere*, 53); di te mi dolgo (*di me mi dolgo*, 53); adopra, adoprato; adoprate (*adopera, adoperato*, 54; *adoperate*, 75); in fondare (*di fondare*, 54).

(*11 luglio '35*): se mi si offre (*se non mi si offre*, 63); dove lacerazione (*dove la lacerazione*, 64); E' passavano insieme (*E passavano insieme*, 67); danaro (*denaro*, 68, 70).

(*7 ott. '35*): ventotto di luglio (*ventotto luglio*, 69); oramai (*ormai*, 69); cosa mai potesse (*cosa potesse*, 69); incolpane la parola (*incolpa la parola*, 69); perché quivi non sono (*perché non sono*, 70); con più pacato (*con pacato*, 73); aver rincontrata (*aver rincontrato*, 74); dell'avercela (*dell'avervela*, 74); omai (*ormai*, 74); discorrere (*discutere*, 74); con testimonianza comprovato (*con testimonianza comprovata*, 74); nel dubbio le riscrivo (*nel dubbio riscrivo*, 74). Le parole *e ti abbraccio di cuore*, che chiudono l'epistola, mancano in *Lettere inedite* (75).

Forcolieri (23), *area* (24), invece di *torcolieri, arca* (*Vita*, 219, 220), sono evidenti errori tipografici. Così pure *É lo merita* (71) per *E' lo merita*.

ciata nel periodo. L'altra, che è a p. 43, nell'elenco delle opere usate dal Dalmata per il suo commento dantesco, indica senza dubbio *Luigi Portirelli*, il quale, come si sa, pubblicò a Milano, nel 1804, per la « Collezione dei classici italiani », la *Divina Commedia*, illustrata di note, e con le lezioni della Nidobeatina (*La D. C. col commento di Martin Paolo Nidobeato e di Guido Terzago*, Milano, 1478), seguite molto più fedelmente di quel che non avesse fatto il Lombardi nella sua edizione romana del 1791 (*La D. C. nuovamente corretta, spiegata e difesa da F. B. L. M. C.* (Fr. Bald. Lombardi minor conventuale), Roma, presso A. Fulgoni, 1791).

Il « Rognetta » (58), poi, di cui il Ciampini dice di non saper nulla (59, n. 1), è certamente *Francesco Rognetta* (Reggio Calabria 26 sett. 1800 - Napoli 2 sett. 1857), il quale, dopo essersi laureato in medicina nella città partenopea (1828), esulò in Francia per motivi politici — dal governo borbonico, infatti, già era stato arrestato nel 1826 e rinchiuso nelle carceri di S. Maria Apparente, da dove era stato liberato solo per le sollecitazioni dei suoi maestri, il Nanula e il Petrunti —, e a Parigi seguì i corsi del Boyer e del Dupuytren e ottenne nel 1833 l'autorizzazione a esercitare la professione medica. Insegnò chirurgia e oculistica nell' « École Pratique de Médecine » della capitale, e fu non solo collaboratore del *Dictionnaire des dictionnaires* e dei più importanti periodici francesi (*Le Filiatre Sebezio*; *Les Archives de Médecine*; *La Revue médicale*; *Les Transactions médicales*), ma anche redattore della « Gazette médicale » e della « Gazette des hôpitaux », nella quale, nel 1839, pubblicò le *Épîtres toxicologiques* e il *Récueil des documents historiques sur l'intoxication arsenicale* contro Orfila, decano della facoltà medica, e suo avversario nelle discussioni che, sull'avvelenamento dell'arsenico, si erano tenute nell' « Académie de Médecine ». Dal 1843 al 1848 fu direttore degli « Annales de thérapeutique médicale et chirurgicale et de toxicologie ». Dotto nelle lingue antiche e moderne, scrisse in forma « brillante ed efficace »; e fu intimo amico del Manin, del Gioberti e del generale Pepe. Stampò diverse opere fra le quali ricordiamo: *Remarques nouvelles sur l'extension permanente appliquée aux fractures très-obliques du corps du jemur*, Paris, 1833; *Cours d'ophthalmologie ou traité complet des maladies de l'œil*, Paris, 1839; *Nouvelle méthode de traitement de l'empoisonnement par l'arsénic, et documents médicaux-légaux sur cet empoisonnement*, Paris, 1840; *Traité philosophique et clinique d'ophthalmologie*, Paris, 1844; *Traité de matière médicale et de thérapeutique*, Paris, 1850 (pubblicata senza il suo nome); e numerosi articoli (F. Coletti, *Della vita e degli scritti di F. Rognetta*, Padova, Tip. Prosperini, 1859 (Estr. dalla « Gazzetta Medica Italiana », Provincie Venete, A. I, 37-38); L. Aliquò-Lenzi, *Gli scrittori calabresi*, Messina, Alicò, 1913, p. 359; A. Hirsch, *Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker*, Berlin-

Wien, Urban & Schwarzenberg, 1932, IV, 854; A. Castiglioni, *Storia della medicina*, Torino, Minerva, 1933, pp. 731 e 742).

Quanto al nome indecifrabile che precede *Fontenelle* (40), mi sembra che nella copia esso corrisponda chiaramente a *Jullà*, e poiché sotto vi è un interrogativo che dimostra che il trascrittore non capì bene quel che era espresso nell'autografo, penso che si possa identificare il personaggio con *Julia de Fontenelle*. Non è difficile, infatti, congetturare che la seconda *l* di *Jullà*, quale appare nell'apografo, in vero corrispondesse nel testo tommaseiano alla *i* di *Julia*, e l'accento posto sull'ultima vocale, non era altro all'inizio che il semplice puntino della medesima *i*. Né può sorgere dubbio per la mancanza del *de*, perché è noto che il Tommaseo spesso lo tralascia, come si avverte, per esempio, coi nomi del Tipaldo, del Musset, del Potter, dello Chateaubriand, del Lhôpital, del Pongerville, e di altri ancora (1). E ci conferma nella nostra ipotesi il fatto che quanto è asserito dal Dalmata sull'attività professionale di questo francese, in realtà trova attestazione in quelle che furono le discipline esercitate in Francia, ed anche in Spagna e in Germania, dallo studioso da noi suggerito (2). *Jean Sébastien Eugéne Julia de Fontenelle* (Narbona 29 ott. 1790 - Parigi febb. 1842), infatti, fu chimico, ed anche medico — seguì in medicina le teorie del Barthez, e in chimica quelle del Fourcroy e del Berthollet — e fu fondatore e segretario perpetuo della « Société des sciences physiques et chimiques », e condirettore della rivista di questa società ed anche della « Bibliothèque physico-économique » e del « Journal de médecine hippocratique ». Compose numerosi scritti tra i quali sono degni di menzione: *Recherches historiques, chimiques et médicales sur l'air marécageux*, Paris, 1823, che ottenne il premio dall' « Académie des sciences de Lyon »; *Manuel de chimie médicale*, Paris, 1824; *L'art d'embaumer les cadavres chez les peuples anciens et modernes*, Paris, 1835; *Nouveau dictionnaire de botanique médicale et pharmaceutique*, Paris, 1836 (in collaborazione con vari studiosi); e altre opere di fisica e di chimica applicata (A. Hirsch, *Op. cit.*, 1931, III, 465-66).

---

(1) Lo ometteva del resto lo stesso autore, come appare evidente, fra l'altro, dai diversi testi da lui curati per la « Collèction de manuels formant une Encyclopédie des Sciences et Arts », edita dal Roret, e in cui alcuni hanno *Julia de Fontenelle* (p. e., *Manuel complet des fabricans de chapeaux en tous genres*, Paris, 1830; *Manuel du bijoutier, du joaillier et de l'orfèvre*, Paris, 1835; ecc.); altri, invece, *Julia-Fontenelle* (p. es., *Manuel complet du blanchiment et du blanchissage, etc.*, Paris, 1834; *Manuel du fabricant et de l'épurateur d'huiles*, Paris, 1836; ecc.). E quest'ultima forma si trova anche nella traduzione italiana del suo *Manuel de chimie médicale*, fatta dal Capsoni, e pubblicata a Milano, in 2 voll., dalla Tip. del Commercio, nel 1825.

(2) E crediamo che in Parigi egli fosse ritenuto un « ciarlatano », come afferma il Tommaseo, per aver composto per l'Enciclopedia del Roret, di cui alla nota precedente, parecchi trattati divulgativi, assai elementari, ad uso del popolo.

E concludiamo questa nostra breve nota riaffermando che le lettere al Tipaldo hanno veramente un particolare valore, sia per lo stile che per la materia, densa di osservazioni su opere e scrittori, anche francesi, del primo ottocento; e formulando quindi l'augurio che lo stesso Ciampini, che è il più autorevole e preparato studioso del Tommaseo, possa dare in luce il rimanente di questo epistolario per offrire così un altro valido contributo alla « storia del costume » e della « cultura italiana » nell'età del Risorgimento.

MARCO PECORARO.

MENOTTI CIARDO. — *Genesi romantica della poesia del Carducci.* — Firenze, Le Monnier, 1953.

PAOLO ALATRI. — *Carducci giacobino. L'evoluzione dell'ethos politico.* — Palermo, Libreria Prima, 1953.

LORENZO BIANCHI. — *Carducci tra Quinet e Uhland. A proposito delle poesie « Su i campi di Marengo » e « König Karls Meerfahrt ».* — Bologna, Zanichelli, 1951.

RICCARDO RUGANI. — *Il « Ça ira » del Carducci.* — Lucca, Casa Editrice Lucentia, 1953.

GIOACCHINO PAPARELLI. — *Carducci e il novecento. Introduzione allo studio della lingua poetica contemporanea.* — Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953.

Nel suo ampio volume Menotti Ciardo corre il non facile rischio di una definizione complessiva della genesi e dei caratteri della poesia carducciana: per lo spazio sentimentale e storico da cui essa ha origine egli parla di esperienza romantica, riducendo però il problema a una questione di psicologia, come a una questione di psicologia, sia pure tradotta nei termini di una rigida dialettica hegeliana, vengono ricondotte la tematica e la parola poetica del Carducci. Nell'ambito di una tale problematica il Ciardo indica la radice del difficile esercizio psicologico su cui si svolge la poesia carducciana in una sproporzione rilevante fra le forze speculative e quelle sensitive del poeta: questa sproporzione conduce al dialettizzarsi della poesia del Carducci fra uno stato d'animo « tesi », originato intorno a una coscienza profondamente sofferta di una crisi religiosa intesa come crollo delle certezze antiche e non ancora consolidata sicurezza di nuova fede, e uno stato d'animo « antitesi », alla base del quale è il tentativo di dimenticare l'urgere del turbamento religioso inebriandosi in un'apprensione panica della natura, che assume i

caratteri di una nostalgia per l'equilibrio umano del mondo classico, irrimediabilmente perduto. La sintesi risulterebbe dal progressivo includersi dell'antitesi, come elemento chiaroscurale, nella tesi, senza più opporvisi dall'esterno, e ne deriverebbero i toni di una poesia essenzialmente religiosa. In questo carattere d'esasperato dramma della coscienza, dominato dal senso del mistero e del dolore, si rivelerebbe per il Ciardo la genesi romantica della poesia del Carducci, la cui complessa sostanza psicologica è negazione a priori della serena fiducia nelle cose e nell'uomo propria dello spirito classico.

Il saggio del Ciardo non reca alcun contributo sostanziale a una conoscenza critica dell'opera carducciana, restando chiuso in una struttura e in una problematica anacronistiche, svolte in formule astratte da ogni contatto con la sostanza storica e poetica della parola del Carducci, nella cui formazione non è assolutamente avvertibile la dialettica psicologica indicata dal Ciardo. Neppure le analisi dei singoli componimenti carducciani riescono a sostenersi per chiarezza o per originalità d'osservazioni: il linguaggio è per lo più vago e impreciso, le diverse situazioni e i problemi della poesia del Carducci sono risolti con la ripetizione sempre uguale di poche aride formule; i raffronti tentati con altri poeti appaiono metodologicamente errati e rivelano una scarsa informazione, e la stessa opera carducciana non pare del tutto nota nella sua realtà storica e filologica. Gravissime sono poi le lacune bibliografiche, che si estendono palesemente a tutta la critica carducciana venuta dopo l'opera del Citanna.

L'intenzione di fissare la componente politica, ritagliandola dalla complessiva vicenda dell'esperienza umana del Carducci, è al centro del libro di Paolo Alatri. Per il critico una costante è rintracciabile nella storia dell'atteggiamento politico carducciano, rappresentata dallo spirito radicale giacobino che, più che in una posizione positiva, si rivela in una vivace polemica anticlericale e antimoderata, in cui si unisce il modello illuministico con le preoccupazioni e con gli entusiasmi delle lotte risorgimentali. Questo atteggiamento, che ha il suo culmine nelle polemiche per la questione romana, si mantiene fondamentalmente invariato anche al termine dell'evoluzione politica che porterà il Carducci su posizioni conservatrici, che, nate dall'ormai salda posizione sociale e dalla raggiunta ufficialità della sua poesia, sfoceranno nell'adesione agli spiriti irredentisti e nazionalisti e nell'approvazione dell'opera di governo del Crispi. Nonostante il termine a cui conclude, non senza efficacia morale è stata secondo l'Alatri l'esperienza politica del Carducci, così appassionatamente impegnato nel suo razionalismo di origine enciclopedica,

nel suo anticlericalismo volteriano, nella sua teoria del realismo in arte, nelle sue propensioni verso il socialismo e nella sua polemica contro le classi tradizionali in nome dell'epopea nazionale e popolare del risorgimento: un « giacobinismo » che, pur essendo più stato d'animo che critica ragionata della società italiana, si inserisce vivacemente e vigorosamente nella formazione della coscienza della cultura italiana del secondo ottocento.

Se preziose sono certe osservazioni dell'Alatri per fissare il rapporto dell'esperienza letteraria carducciana col suo tempo, bisogna tuttavia notare come troppo viva è la presenza nel saggio di preoccupazioni di politica militante, che si rivelano nell'intenzione di rivendicare il Carducci a sostegno di una polemica contemporanea. Perciò l'esame della componente politica dell'umanità carducciana resta piuttosto esteriore e rigido, e non riesce a cogliere pienamente i sottili e complessi legami che la uniscono alla società in cui nacque e si svolse l'attività poetica del Carducci: e troppo poco poi è considerato il carattere letterario e retorico della polemica giacobina del poeta.

Una precisazione erudita non priva di interesse è il risultato della nota che Lorenzo Bianchi ha dedicato al carducciano *Su i campi di Marengo*. Con un esatto commento storico-filologico il Bianchi riesce a spiegare plausibilmente la struttura del componimento, fissandola nell'intenzione di cogliere in atto la lotta, caratteristica per il Carducci dei primi secoli del medioevo, fra idea della romanità incarnata nell'imperatore e spirito popolare e ispirazione religiosa, in una ripresa della costruzione contenuta nei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*; in particolare in *Su i campi di Marengo* il Carducci ha voluto rappresentare nel groviglio dei sentimenti il conclusivo prevalere del fascino dell'idea imperiale sull'ansia di libertà dei comuni.

Fissata la struttura del componimento, il Bianchi compie un persuasivo raffronto fra i *Campi di Marengo* e la ballata *König Karls Meerfahrt* di Ludwig Uhland, un poeta che il Carducci doveva sentire vicino, anche per la simile tematica storica. Di fronte alla staticità un po' arida della *Meerfahrt* uhlandiana, costruita sulla rappresentazione schematica dei paladini di fronte al pericolo del naufragio con l'intenzione di suscitare una comicità particolaristica e superficiale su cui dovrebbe dominare l'impavida e silenziosa figura di Carlo Magno, i *Campi di Marengo* sono avvivati da un movimento e da un vigore epico e drammatico che trae la sua validità poetica dalla potente caratterizzazione del paesaggio notturno, della vittoriosa letizia dei collegati, dei principi tedeschi fissati ciascuno nel suo volto umano triste o incerto o atterrito di fronte al pericolo,

e dell'imperatore la cui figura acquista una cosmica grandezza dal simbolo di cui è incarnazione (1).

In questo ambito di considerazione dei fattori strutturali di un componimento carducciano e di tentativo di chiarirne la sostanza poetica attraverso il confronto con un'opera impostata su una tematica parallela, il saggio del Bianchi reca un contributo storico-filologico concreto e fondato, e, sia pure indirettamente, giunge a indicare le ragioni storiche e umane della validità dell'esperienza poetica carducciana raccolta in *Su i campi di Marengo* (2).

Il saggio di Riccardo Rugani si presenta con una ben definita fisionomia di commento storico-estetico ai dodici sonetti del *Ça ira*, col programma di mantenersi ugualmente lontano dagli eccessi degli entusiasti come dall'atteggiamento metodologicamente infondato di chi pur salvando la validità poetica si rifiuta al contenuto ideologico. Fissati i termini della struttura storica del componimento, rintracciata nel romanticismo ardente di Michelet e di Carlyle, il Rugani definisce la poesia del *Ça ira*, singolare per intensità anche se limitata per spazio, come « inno di ebbrezza vittoriosa », sottolineandone il carattere di « rapide, potenti fulgurazioni eroiche ». Partendo da questa definizione il movimento complessivo del saggio si imposta su precise distinzioni di poesia e non poesia, indicata la prima nei

---

(1) La derivazione carducciana da Uhland è stata avanzata dapprima in modo perentorio da A. Jeanroy (*Giosue Carducci. L'homme et le poète*, Paris, 1911, pagg. 128 e segg.); il Bianchi dimostra facilmente la conoscenza da parte del Carducci della *Meerfahrt* uhlandiana, così come dimostra la derivazione, nelle sue linee generali, del fatto storico che forma il tema di *Su i campi di Marengo* dal racconto di Edgar Quinet (opinione d'altra parte già avanzata dallo stesso Jeanroy). Tutto il saggio del Bianchi è però teso a dimostrare come da un lato lo spunto tematico ripreso da Quinet venga « ricreato dal poeta con afflato suo e indipendenza di rappresentazione », e come dall'altro le analogie con la ballata di Uhland siano « generiche ed estrinseche », esclusivamente strutturali, tali cioè da non permettere di parlare di un'imitazione e neppure di una diretta e puntuale derivazione di motivi da parte del Carducci (ma solo, forse, di vaghe suggestioni).

(2) Su di un altro incontro, finora non rilevato, fra il Carducci e la letteratura tedesca verte la nota di VITTORE PISANI, *Carducci e Mörike* (in *Paideia*, anno X, n. 2-3, Marzo-Giugno 1955). Il Pisani avanza l'ipotesi che al Carducci dell'idillio *Era un giorno di festa, e luglio ardea* non sia stata ignota la *Josephine* di Eduard Mörike, anche se nessuna prova diretta può essere data della lettura da parte del Carducci di qualche componimento del poeta tedesco (il nome di Mörike non compare mai nell'opera carducciana). In un'analisi serrata e assai acuta dei due componimenti, a sostegno della sua ipotesi il Pisani porta la simiglianza, almeno iniziale (le parti conclusive divergono invece notevolmente), dei motivi tematici (la visione di una donna balenata al poeta in una chiesa durante la messa), rafforzata da corrispondenze lessicali, da parallelismi di situazioni, da analogie di immagini, oltre che, argomento più importante di tutti, dall'identità del metro.

sonetti I, IV e VI, mentre il momento negativo è colto nella violenza della descrizione dell'orrore, che diventa esteriore esasperazione con effetti melodrammatici, e nell'inserirsi all'interno della costruzione fantastica di intenti esemplificativi di astratti concetti storici (come quello della nemesi), che si risolvono stilisticamente in concettismi tesi fino all'oscurità.

Più che il calcolo delle zone poetiche distinte dalle zone di letteratura e di oratoria valgono nel saggio del Rugani certe acute indicazioni di stile, come l'osservazione sulla rara felicità dell'aggettivazione del *Ça ira*, e l'insistenza sul valore delle amplissime aperture paesistiche, vive soprattutto nei primi e negli ultimi sonetti. Nuoce forse al Rugani il tono troppo astratto del suo discorso critico, che evita di impegnarsi in una considerazione dei rapporti del *Ça ira* con l'opera precedente e posteriore del Carducci, e in genere di situarla nella complessiva prospettiva della sua esperienza di umanità e di stile. Allo stesso modo, mentre da un lato il critico sa limitare con chiarezza il valore della poesia storica carducciana, risolta spesso in un epigrafismo inteso nella sinteticità delle allusioni a scolpire personaggi e fatti attraverso un rapido accennare e alludere con un certo gusto erudito di sapore alessandrino (e quindi parnassiano), altrove la sua analisi appare dominata dalla presenza di una mitologia dell'eroico che gli fa accentuare elementi di semplice contenuto e situazioni di origine retorica, derivate dalla ricerca, così frequentemente negativa nel Carducci, di un titanismo eroico di immagini (1).

Il breve saggio di Gioacchino Paparelli conduce a riproporre il problema della lingua poetica del Carducci e dei suoi rapporti con lo svolgimento posteriore della lingua poetica italiana: e risponde così all'esigenza di vedere la parola carducciana nella sua posizione storica in rapporto col disseccarsi di una sintassi dei sentimenti di origine romantica dispiegata secondo strutture strettamente logiche e narrative, e con i primi accenni alla formazione di una sintassi analogica e musicale che porterà all'estrema rarefazione lessicale e ritmica del linguaggio poetico del novecento. Riprendendo alcune indicazioni del Petrini, a sua volta orientatosi sul De Lollis che nel

(1) Su un piano di garbata ricostruzione erudita non priva di efficacia ritrattistica nell'evocazione di una società letteraria e della sua vita un po' chiusa e provinciale si pone una nota di Luigi Pescetti, *Ottaviano e Giosuè ovvero De Amicitia* (« Rivista di Livorno », 6, 1954), incentrata sulla ricostruzione delle vicende dell'amicizia fra il Carducci e Ottaviano Targioni Tozzetti, sullo sfondo dei più complessi rapporti fra gli « Amici pedanti » e di questi con l'ambiente letterario fiorentino del tempo. Il valore del saggio è accresciuto dalla pubblicazione di una lettera inedita del Carducci e dell'ugualmente inedita *Cantata a Bacco* del Targioni Tozzetti.

suo studio delle forme poetiche aveva visto la poesia dell'ottocento italiano in perpetua oscillazione fra classicismo e romanticismo, il Paparelli tenta di fissare anzitutto la poetica del Carducci entro i termini di un'esigenza di sintesi fra le due opposte istanze classica e romantica. Una sintesi che avrebbe modo di realizzarsi nella funzione mediatrice operata dal culto della bella forma che agisce come catalizzatore dei diversi toni e temi della cultura e della poesia del Carducci, e che inizialmente si svolge dalla sua puntuale filologia erudita, esercitata nella ricerca di tutti gli elementi di cultura, di storia e di espressività che nella parola siano contenuti. A questa poetica corrisponde per il Paparelli un linguaggio che riprende le due esigenze linguistiche del classicismo e del romanticismo, risolvendosi nel tentativo di raggiungere il punto d'incontro fra le ragioni della lingua d'arte, ricca di dignità e di cultura, e quella della lingua popolare, viva di un immediato calore di sentimento. Formandosi da questo sincretismo la lingua poetica carducciana si intride di un nuovo bisogno di concretezza espressiva, radicato nell'esigenza di rinnovare la consunta parola della tradizione poetica italiana, riscoprendone intatta la verginità: insomma il Carducci, sia pure in un diverso clima storico ed etico, avrebbe avvertito per primo l'« amor sensuale della parola ».

Le ragioni di questo rinnovato linguaggio poetico si avvertono soprattutto nella trama stilistica delle *Odi barbare*, importanti già per la loro struttura metrica, che è il primo passo verso la dissoluzione della metrica tradizionale, caratteristico della problematica stilistica del primo novecento. Nel ritmo « barbaro », liberissimo in quanto a struttura e al tempo stesso situato sotto il segno di un austero classicismo, la parola del Carducci attinge le sue vibrazioni più nuove, diventa atta a esprimere pienamente le istanze realistiche e gli immediati risentimenti dei sensi, che rappresentano per il Paparelli i più originali temi poetici carducciani.

A parte la derivazione evidente di molti degli spunti e della stessa struttura complessiva del saggio, la ricerca del Paparelli conduce al positivo reinserimento dell'esperienza carducciana nella storia della civiltà poetica italiana fra ottocento e novecento, da cui è stata troppo spesso strappata; anche se poi gli effettivi risultati appaiono meno persuasivi dell'impostazione generale. Ci pare infatti che sarebbe stata necessaria una maggiore prudenza nell'uso non rigidamente storico di termini come classicismo e romanticismo, e nell'interpretazione dei testi di poetica di uno scrittore come il Carducci, così spesso estraneo a una coerenza di affermazioni programmatiche; e ugualmente con una maggiore coscienza storica avrebbero dovuto essere studiati sia il rinnovamento metrico delle *Odi barbare*, sia soprattutto il gusto, indicato nel Carducci, per un estremo raffinamento lessicale e per un'assoluta essenzialità di sintassi. Perciò il rapporto di mediazione, che nel Carducci si instaura secondo il

Paparelli fra il linguaggio poetico dell'ottocento e quello del novecento, rimane, almeno nei termini in cui è presentato, un rapporto astratto più che una concreta realtà storica. Della positiva dimostrazione del primo apparire nella poesia carducciana di una nuova sintassi fantastica manca infatti il saggio del Paparelli. L'esemplificazione resta inadeguata, limitata com'è all'ambito di indicazioni scarsamente significative di una pretesa sensibilità pittorica del Carducci, colta per di più in testi che risultano in realtà estranei al clima di rinnovamento di linguaggio che il critico vorrebbe scoprirvi, mentre opportuno sarebbe stato rivolgersi, più che a notazioni di carattere lessicale, alla ricerca di modulazioni sintattiche spostate rispetto alla tradizione. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Giosuè Carducci e M. T. — Per la storia del *Ça ira*. - Chi legga nel volume ventiquattresimo dell'Edizione Nazionale delle opere di Giosuè Carducci (*Confessioni e Battaglie*, prima serie, Zanichelli, 1937), le accese pagine che commentano il vespaio di critiche sorte in Italia all'apparizione del *Ça ira*, troverà abbondantemente citato, e sempre con singolare rispetto, quel censore che nella *Rassegna Italiana* del giugno 1883 aveva aspramente ripreso la poesia carducciana, firmandosi con la sigla M. T.

Chi si nascondesse dietro queste iniziali non appare chiaro al suddetto lettore, giacché nessuna nota lo illumina, se non una lettera ed un accenno (p. 465-66), riportati tali quali dalla vecchia edizione dello Zanichelli del 1890. La lettera è del Carducci, inviata al Direttore della *Gazzetta dell'Emilia* il 16 Novembre 1889, ed ivi pubblicata per la prima volta. Vi si dice che M. T. non è Terenzio Mamiani, come era stato affermato nella medesima *Gazzetta* (Barbarus, *Terze Odi Barbare di G. Carducci*, n. del 16 Novembre 1889), e neppure, come in un primo tempo aveva supposto lo stesso Carducci, il Senatore Marco Tabarrini, bensì « un conservatore cattolico — continua il poeta— che io non ebbi né ho l'onore di conoscere ».

Chi era dunque costui?

Dalla precedente citazione, che non si trova sorretta da spiegazione alcuna, potrebbe sembrare che ancora nel 1937 la verità fosse ignorata. Ma non è così. Già da parecchi anni era stato accertato, e senza possibilità di dubbio, che il tanto controverso M. T. non era altri che Mansueto Tarchioni, studioso parmense oscuro quanto serio (1847-1913), saggista acuto, e autore di non poche composizioni poetiche. Queste ultime, raccolte in volume dopo la sua morte (M. Tarchioni, *Versi*, Parma, 1917), rivelano spesso (per avventura curiosa in chi doveva essere ricordato come censore del poeta barbaro), accanto ad atteggiamenti di elegiaca tristezza, metri ed accenti carducciani.

A Parma, tra gli amici dello schivo letterato, certamente si conosceva da tempo la sua polemica col Carducci, se nel 1913 Oreste Boni, in un articolo per la morte del Tarchioni, scriveva di lui sulla *Gazzetta di Parma* (9 aprile) che lo stesso Carducci, « ... rispondendo a un critico che sulla *Rassegna Italiana* si era firmato M. T. », « mutava improvvisamente registro e, pure difendendosi da par suo, non

mancava di rendere omaggio alla dottrina e al garbo del suo oppositore... ».

Quattro anni più tardi il Conte Luigi Sanvitale nella prefazione ai *Versi* del Tarchioni, ricordandone la collaborazione alla *Rassegna Italiana*, diceva: « ... tra i saggi critici pubblicati dal Tarchioni ve n'ha uno notevole del 1883, nel quale a proposito del *Ça ira* l'autore mosse a G. Carducci aspra censura sulla interpretazione epica di alcuni fatti della rivoluzione francese universalmente riprovati ».

La testimonianza del Sanvitale, fraterno amico del Tarchioni, di cui ebbe per le mani i manoscritti, è certamente sicura.

Con tutto ciò, data l'esigua diffusione della *Gazzetta di Parma*, e ancor più dei *Versi* del Tarchioni, stampati in pochissime copie e in edizione non venale, l'identificazione rimase quasi ignorata.

Tanto che ancora nel 1923 sul *Marzocco* di Firenze (*Come limava il Carducci*, n. del 23 Settembre) Alberto Lumbroso ripeteva la vecchia attribuzione al Tabarrini, e nel numero successivo (30 Settembre, p. 4) in una sua lettera il sig. Giuseppe Razzetto giustamente si chiedeva come mai, se M. T. era Marco Tabarrini, il Carducci nella nota lettera della *Gazzetta dell'Emilia* avesse affermato il contrario. Rispose il Lumbroso dicendo (questa è davvero bella!) che a lui stesso, allora studente di liceo, il Tabarrini aveva lasciato capire di esser l'autore dell'ormai famoso saggio. Ma il Lumbroso dovette ben pentirsi della sua almeno incauta affermazione, allorquando si vide capitare addosso una triplice smentita: la prima dall'ottantunenne Ferdinando Martini, che addirittura garentiva il Tabarrini aver personalmente a lui sempre negato di essere l'M. T.; la seconda da parte del Direttore della *Biblioteca Palatina* di Parma, Antonio Boselli, il quale lo informava indubitabilmente della verità, unendo la documentazione che noi abbiamo più sopra ripetuta; e la terza da una sorella dello stesso Tarchioni.

Dal movimentato scambio di smentite e di rettificazioni ebbe origine un'ennesima lettera che il Lumbroso pubblicò sullo stesso *Marzocco* (14 Ottobre 1923, p. 3), della quale ci sembra opportuno dare almeno la prima parte, che in certo modo conchiudeva la questione:

« Illustre Direttore,

Ferdinando Martini, lette nel *Marzocco* del 30 Settembre le lettere del Sig. Razzetto e mia su quell'M. T. creduto prima dal Carducci, poi dall'Albertazzi, e finalmente da me, *Marco Tabarrini*, mi scrive da Monsummano:

« Amico pregiato, il Tabarrini non è l'autore dell'articolo sul *Ça ira*: e io so quanto gli dolesse del vederselo attribuito... Ella veda di frugar meglio e più sicuramente fra le sue reminiscenze... L'osservazione sul T. M. e l'M. T. giustissima deve il Tabarrini averla messa innanzi a dimostrare che l'articolo non poteva esser *neppure*

di Terenzio Mamiani (1): ma non è credibile ch'egli abbia poi affermato d'averlo scritto lui, se non si debba anche credere che egli abbia detto una cosa a lei e a me l'opposta ».

Per fortuna, ho la prova provata che Ferdinando Martini ha colto nel segno, e sono lieto che la mia lettera a Lei, illustre Direttore, m'abbia procurato dalla cortesia dell'egregio bibliotecario della *Palatina*, Antonio Boselli, e dalla sorella del defunto autentico M. T., la maniera di identificare finalmente il famoso e misterioso critico del *Ça ira*.

Lo scrittore che nel fascicolo di Giugno del 1883 della *Rassegna Italiana* criticò il *Ça ira* non è mai stato il Senatore Marco Tabarrini, come il Carducci stesso sospettò (*Confessioni e Battaglie*, t. IV delle *Opere complete*, edizione 1890, pag. 385, e pag. 388), come poi fu affermato nell'edizione annotata Albertazzi, e come ho ripetuto io sul *Marzocco*; fu invece, come ben lo giudica il Direttore della *Palatina* di Parma, un modestissimo, benchè assai dotto, studioso di questa città, il Dott. Mansueto Tarchioni... » (2).

Per amore di compiutezza ricorderemo che parte della medesima lettera si trova riportata anche sulla rivista *Aurea Parma* (1923, fasc. 6, p. 381, *Carducci, Mansueto Tarchioni e ... Alberto Lumbroso*) in una noterella dove si affermava con legittimo compiacimento che l'errore del Lumbroso aveva dato « occasione al nostro Prof. Antonio Boselli di mettere una volta per sempre le cose a posto ».

Viceversa, come abbiamo visto, le cose rimasero ancora *fuori posto*, o, almeno, ancora nelle nuvole, persino per i curatori della Edizione Nazionale delle opere del Carducci; edizione che pure, per il volume ricordato, vide la luce quasi tre lustri dopo la conclusione della polemica sul *Marzocco*.

FRANCO ALBERTINI.

---

(1) Allude al fatto che nella risposta al Sig. Razzetto, Alberto Lumbroso aveva ricordato come il Tabarrini gli mostrò affatto insostenibile l'attribuzione al Mamiani, giacché nel caso le iniziali avrebbero dovuto essere T. M. e non M. T.

(2) La lettera termina con la documentazione del Boselli, le scuse e i complimenti al Martini per l'ottima memoria.

CRONACA

* Secondo i voti espressi dal I Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana svoltosi a Cambridge nell'agosto del 1953, il Comitato Direttivo dell'Associazione stessa, riunito a Venezia il 26 maggio, ha deliberato all'unanimità di tenere il II Congresso Internazionale dell'Associazione nell'isola di S. Giorgio a Venezia, nei locali liberamente messi a disposizione dal Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini. Una giornata di lavori verrà pure svolta presso l'Università di Padova

Tema generale del Congresso sarà « Problemi e prospettive della critica stilistica con particolare riguardo al Secentismo ». Saranno discusse quattro relazioni presentate da studiosi espressamente invitati e le comunicazioni che i partecipanti vorranno segnalare tempestivamente al Comitato organizzatore. In una prossima circolare verranno comunicati i nomi dei relatori e i titoli delle loro relazioni, e le modalità per la presentazione delle comunicazioni; e si daranno ulteriori informazioni sull'organizzazione del Congresso, sulle varie facilitazioni che godranno i congressisti, sull'orario delle sedute, sulle gite organizzate.

* Per festeggiare le nozze d'oro dell'avv. Camillo Giussani, presidente della Banca commerciale italiana, e della Signora Gina Negri, un gruppo di amici, capeggiato da Raffaele Mattioli, tutti appartenenti, se non erriamo, all'alta finanza, ha fatto stampare coi tipi di Alberto Tallone in duecento esemplari non venali l'*Elegia di Madonna Fiammetta* del Boccaccio. Il testo è stato curato da Franca Ageno, che in una nota ha dato ragione dei criteri seguiti; e Alfredo Schiaffini ha trattato in un'appendice dell'« autobiografia poetica e stile del Boccaccio dal Filocolo alla Fiammetta ».

Del volume — ch'è riuscito un gioiello dell'arte tipografica — si discuterà in un prossimo fascicolo del *Giornale*. Qui vogliamo soltanto esprimere il nostro vivo compiacimento, che fra i modi possibili di festeggiare la ricorrenza sia stato scelto, per suggerimento, certo, del Mattioli, questo, nobilissimo, che ridonda in vantaggio dei nostri studi e che ci auguriamo sia anche da altri adottato in occasioni del genere.

FERDINANDO PASINI

Il 7 settembre si è spendo a Trieste, dove risiedeva da mezzo secolo, Ferdinando Pasini, già incaricato di lettere italiane nell'Istituto superiore di scienze economiche e commerciali (1915-43) e poi di lettere italiane e di storia della lingua italiana nell'Università di Trieste (1944-51), sorta e sviluppatasi da quell'Istituto.

Nato a Trento il 12 dicembre 1876 e assolto ivi il liceo, compì gli studi superiori a Firenze col Mazzoni, a Vienna col Mussafia, a Innsbruck col Farinelli, che l'ebbe carissimo. E nel 1912 conseguì a Pisa la libera docenza in letteratura italiana.

Il Pasini lascia una serie di volumi e di saggi che documentano la versatilità del suo ingegno: sui suoi corregionali Clementino Vannetti, che fu l'autore prediletto e più attentamente studiato dei suoi giovani anni (1907, 1912), e Giovanni Prati (1934); sul Pascoli (1944), sul D'Annunzio (1925, 1935), sul Pirandello (1927, 1937), su Italo Svevo (1929), su altri. Curò anche un'antologia « Dalle opere » di Filippo Zamboni, prosatore e poeta triestino (1830-1911) degno di essere ricordato accanto al Revere, e con G. Cavazzutti pubblicò il « Carteggio fra Girolamo Tiraboschi e Cl. Vannetti » (1912).

Nel movimento culturale di Trieste, specie della Trieste di prima del 1915, ebbe parte molto notevole. Fra l'altro, fu nella direzione del settimanale letterario *Il Palvese*, manifestazione non trascurabile, anche se di breve durata, di quel movimento; ma sopra tutto va ricordata la nobile battaglia che condusse, prima della redenzione, per l'Università italiana a Trieste, a cui dedicò due quaderni della Voce (1910).

Al *Giornale* il Pasini diede due contributi: « Vita attiva e vita contemplativa in Dante », nel volume **94**, 392 sgg., e « Un plagio a danno di V. Monti », nel *Suppl.* **8**, 139 sgg.

G. V.

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1955) (26629)

A cura della

CASA EDITRICE LOESCHER-CHIANTORE

VIA VITTORIO AMEDEO 18 - TORINO

sono uscite nel 1954-1955 tre opere che segnaliamo agli studiosi di filologia e di lettere:

DOMENICO DE ROBERTIS - *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle Rime dello Stil Novo.* Suppl. n. 27 del Giornale Storico della Letteratura Italiana, 1954, pp. VIII-256.

La storia del Codice Escorialense, il problema delle sue relazioni col resto della tradizione, della sua situazione nel quadro della tradizione dell'antica lirica è messa a fuoco in queste pagine del De Robertis, destinate ad avere — come è stato scritto — «un peso decisivo per quanti si accingeranno ad un'esplorazione sistematica e chiarificatrice della intricata tradizione della poesia stilnovistica».

ANGELO POLIZIANO - *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici.* Ed. critica a cura di VINCENZO PERNICONE. 1954, pp. LXXXV-89. Tavole V.

Dopo la lezione carducciana delle Stanze, considerata fino ad oggi perfetta e non suscettibile di sensibili miglioramenti, Vincenzo Pernicone, filologo fra i più esperti di critica testuale, attraverso una rigorosa indagine e un raffronto diretto dei codici, che non fu possibile al Carducci, ci ha offerto una restituzione del testo dell'elegantissimo poeta in volgare, che si può considerare definitiva.

NOVITÀ

PEIRE D'ALVERNHA - *Liriche.* - Testo traduzione e note a cura di ALBERTO DEL MONTE. 1955, pp. VIII-208. Tavole VIII.

Nella tradizione lirica dei trovatori provenzali Peire D'Alvernha segna una crisi di singolare valore storico e di particolare prestigio poetico: egli infatti rappresenta in modo esemplare e la tematica contenutistica e le aspirazioni formali della scuola trovatorica, rinnovandole tuttavia con la sua oltranzosa fantasia e la sua sapienza stilistica. Le sue *Liriche* ci sono oggi presentate da Alberto Del Monte, in un testo rigorosamente critico e corredato di una premessa e di note, in cui il commento linguistico ed erudito è fuso con quello storico e letterario, e di traduzioni fedelissime e chiarificatrici.

L'EPISTOLA DEL FOSCOLO AL MONTI

Posto che a una breve poesia s'addicano siffatte celebrazioni, cade in questi mesi il 150° anniversario della composizione dell'epistola foscoliana a Vincenzo Monti. Ma non lo si ricorda qui, sul bel principio, per prendere spunto e incoraggiamento da tale ricorrenza, e farcene titolo di gloria; bensì per misurare d'un primo sguardo il cammino della fortuna di questi versi, che ci accingiamo a ripercorrere grado per grado. Un viaggio piuttosto solitario, a lunghe tappe, e animato da rari incontri.

E si comincia con un primo balzo di quasi trent'anni, fino al 1842; quando l'epistola, rimasta fino allora sepolta nel segreto delle carte foscoliane, fu risuscitata dal Carrer, che la pubblicò nella sua vita del poeta premessa al volume delle *Prose e poesie edite ed inedite* (1). Versi « de' più belli che mai componesse », annotava orgogliosamente, e a buon diritto. E benché non li credesse una poesia compiuta (2), pure il testo da lui proposto aveva tutte le apparenze di un discorso organico e concluso. Donde precisamente egli lo traesse, difficile dire. Sappiamo che il Carrer ebbe a disposizione fonti diverse da quelle a noi accessibili oggi (dalle carte Martelli, ad esempio, già custodite dalla Donna Gentile e ora alla Nazionale di Firenze, fra

(1) C = *Prose e poesie edite ed inedite* di Ugo Foscolo, ordinate da Luigi Carrer, e corredate della vita dell'autore. Venezia, co' tipi del Gondoliere, M DCCC XLII, p. L. L'epistola fu ristampata con la stessa *Vita* nel vol. II delle *Prose* di Luigi Carrer (Firenze, Le Monnier, 1855), p. 298.

(2) *Op. cit.*, p. CII.

le quali appunto si trova l'autografo dell'epistola (1)); e lo ha accertato il Bezzola, nell'edizione delle *Poesie satiriche* (2), per alcuni sermoni. Il testo C rappresenterebbe dunque un originale perduto altro da quello che noi conosciamo e, a differenza di questo — tormentatissimo, tempestato di pentimenti e di correzioni e, direi, ancora tutto in fermento, — ormai pacificato? A parte che il Carrer non ha lasciato trapelare alcun indizio dell'autografia del suo originale, nulla sappiamo dei suoi criteri editoriali. E chi ci dice che egli non abbia ricomposto un testo unico su vari frammenti, scegliendo e interpretando? Il fatto che C presenti varianti rispetto all'autografo fiorentino non è prova della autenticità di C; direi anzi, dato l'editore, che non è prova nemmeno di un originale diverso. Il Chiarini, fin dal 1885, dal primo contatto cioè che ebbe coll'autografo (3), tendeva infatti a identificare i due testi, e attribuiva le discrepanze a errori di trascrizione o a interventi del Carrer. Al quale ci risulta che copie delle carte della Donna Gentile, eseguite (o fatte eseguire) a Firenze dal Tommaseo per conto del De Tipaldo quando questi progettava una vita e un'edizione delle opere del Foscolo, pervennero appunto dal De Tipaldo dopo che questi ebbe rinunciato all'impresa (4); per cui cadrebbe

---

(1) Cfr. il *Catalogo dei Manoscritti foscoliani già proprietà Martelli della Biblioteca Nazionale di Firenze* (a cura e con prefazione di Giuseppe Chiarini). Roma, presso i principali librai, 1885, pp. 3-4. L'autografo dell'epistola occupa le pp. 28 e 30-32 del vol. III, inserto B.

(2) *Poesie satiriche* di Ugo Foscolo. Introduzione critica, testo e note a cura di Guido Bezzola. Milano, Stamperia Capriolo e Massimino, 1951.

(3) *Catalogo* cit., pp. 3-4.

(4) Si veda il capitolo *Pagine inedite per una vita del Foscolo*, con excerpta di lettere inedite, riguardanti il Foscolo, del Tommaseo al De Tipaldo, del quarto decennio dell''800, in *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo* di Raffaele Ciampini (Roma, Edizioni di « Storia e Letteratura », 1944, pp. 211-253). In una delle lettere citate (p. 231), nel piano proposto dal Tommaseo per la progettata edizione, è ricordato, accanto ai *Sepolcri* e alle *Grazie*, il frammento « la *Nave delle*

anche la difficoltà che ciò che si verifica per i *Frammenti di sermoni* (1) non valesse per l'epistola, contenuta nello stesso fascicolo di autografi. E io ho in verità forte sospetto che il testo C possa essere il frutto di una non del tutto infelice — nonostante le contaminazioni e gli interventi — ricostruzione compiuta sui vari frammenti e tentativi stratificati nel manoscritto fiorentino, e che non sia ammissibile, senza precauzione, come testimonianza a fronte di quella, perentoria, dell'autografo (2).

Sta di fatto che C costituì per lungo tempo la « lectio vulgata » dell'epistola, e ad essa si attennero gli editori successivi: l'Orlandini, 1856 (3), che primo formulò l'ipotesi di un componimento compiuto anziché di un frammento; il Biagi, 1883 (4), ma attingendo alla citata ristampa del 1855 (5); e lo stesso Chiarini, l'anno avanti, nella prima sua « edizione critica » delle poesie foscoliane (6), il quale, assumendo senz'altro la lezione C come autentica,

---

Muse », anch'esso poi edito per la prima volta dal Carrer (cfr. *Poesie* di Ugo Foscolo, nuova edizione critica per cura di Giuseppe Chiarini. Livorno, Raffaello Giusti Editore, 1904, p. 321, n. 1). Dell'epistola, tuttavia, nessuna segnalazione effettiva.

(1) Cfr. *Poesie satiriche* cit., pp. X-XI.

(2) Alcune delle varianti più notevoli si ritrovano nell'autografo fiorentino (vv. 3-4, 6, 19-21), altre hanno proprio l'aria di « lectiones faciliores » (vv. 17-18, 27); oppure, come al v. 3, è l'autografo che sembra fornire la materia per una errata interpretazione (il Carrer non si avvide che la prima parola scritta nell'interlinea serviva a una sostituzione frammentaria, e andava integrata con l'inizio della parola corrispondente scritta sul rigo; per cui lesse *ché* invece di [*per*]*oché*, e fu costretto a integrare *troppo* per colmare la misura del verso. Vedi comunque più avanti, nell'analisi dell'autografo; e le annotazioni all'apparato delle varianti al testo, in appendice.

(3) O = *Opere edite e postume* di Ugo Foscolo, vol. IX: *Poesie*, raccolte e ordinate da F. S. Orlandini. Firenze, Le Monnier, 1856, p. 172.

(4) Bi. = *Le Poesie* di Ugo Foscolo, edizione completa a cura di Guido Biagi. In Firenze, G. C. Sansoni editore, 1883, pp. 205-206.

(5) *Ibid.*, p. 197.

(6) Ch^1 = *Poesie* di Ugo Foscolo, edizione critica per cura di Giuseppe Chiarini. In Livorno, coi tipi di Franc. Vigo editore, 1882. pp. 308-309.

riportava a piè di pagina alcune « varianti », « tratte dai manoscritti di casa Martelli », per giunta fidandosi di una trascrizione assai incompleta e scorretta fornitagli dal Bianchini, come egli stesso ebbe ad ammettere più tardi (1). Lo imitò fedelmente il Mestica, 1884 (2), salvo una variante del manoscritto fiorentino (v. 27) trasportata nel testo in luogo di una lezione di C.

Fu poi lo stesso Chiarini che, curando il citato catalogo dei manoscritti foscoliani della Nazionale di Firenze, si prese cura di un diretto riscontro sull'autografo, ormai passato appunto a quella biblioteca, e di riprodurlo « esatta e compiutamente » (Ch^2a). Questi due avverbi, tuttavia, sono da accogliere con molte riserve. Forse suggestionato da C, il Chiarini, anziché limitarsi, data la sede, a una trascrizione diplomatica dei vari frammenti, volle costituire una specie di testo base, isolando *tout court* il frammento continuato più lungo a disposizione (quello che occupa l'intera pagina 30 dell'autografo, sfrondato dei tentativi abbandonati e delle lezioni cancellate o superate) aumentato del primo frammento della pagina seguente, non evidentemente collegato; e riportò di seguito, a mo' di varianti, i frammenti più importanti che restavano, e che pure rappresentavano ulteriori sviluppi, secondo un criterio materiale di successione (ma per colonne: di p. 31, quindi, prima i frammenti sulla sinistra del foglio, poi quelli di destra, anche se collocati più in alto); e sempre riproducendo l'ultima lezione, applicando cioè tutte le correzioni, e senza mai far cenno di alcuna delle varianti cancellate o sostituite. Si aggiunga che non fu sempre esatto nella lettura, e si permise interpretazioni personali, e qualche piccolo intervento.

Che molto più, e meglio, si potesse fare, lo dimostrarono, quattro anni più tardi, due altri studiosi, C. Antona-Tra-

---

(1) *Catalogo* cit., p. 3.

(2) Me = *Le poesie* di Ugo Foscolo, nuova edizione con riscontri su tutte le stampe, discorso e note di Giovanni Mestica. Firenze, Barbera, 1884, vol. I, p. 128 e sgg.

versi e G. A. Martinetti, i quali, rifattisi anch'essi all'autografo, ne diedero la prima e, a tutt'oggi, più fedele trascrizione (1), non solo riportando i singoli frammenti nell'ordine rigoroso in cui si succedono (a p. 31, quindi, procedendo dall'alto in basso; senza cioè quella distinzione di colonne che, come vedremo, ma non se ne rese conto il Chiarini, meglio rispecchia la realtà della successione), ma riproducendo anche la massima parte dei tentativi rimasti in tronco e senza un senso compiuto, e delle lezioni cancellate. E non si può far loro appunto che di qualche inesattezza (soprattutto quel considerare, con Ch²a, il primo framm. di p. 31 tutt'uno con la stesura di p. 30), e di poche omissioni; più che altro, di non aver reso conto se non vagamente della topografia dei vari testi, del rapporto fra i vari piani. Comunque, si aveva finalmente una base di testi praticamente sicuri, anche se non ancora in condizione di farci su un po' di storia; un'idea dell'estensione, se non proprio della qualità del lavoro foscoliano. Pochi mesi dopo, ai primi del 1890, vedeva la luce il dodicesimo e ultimo volume della edizione lemonnieriana delle *Opere edite e postume*, l'*Appendice* a cura del Chiarini (2), che doveva riparare, per la parte delle poesie maggiori non date alle stampe dall'autore, ai molti, troppi arbitrii e imperfezioni di O. Era questa l'occasione per mettere a frutto la recente esperienza di ATM. Senonché il Chiarini non fece a tempo, a così breve distanza, a valersi di quel lavoro, e si limitò a riprodurre pari pari testo e varianti dal catalogo del 1885.

L'occasione fu rimandata a quindici anni dopo, per la « nuova edizione critica » delle *Poesie* (3). Per quel che riguarda l'epistola, « ristampata », a suo dire, « di sul ma-

(1) ATM = *Poesie* di Ugo Foscolo giusta gli autografi e altri manoscritti pubblicate da C. Antona-Traversi e G. A. Martinetti. Roma, Tipografia Fratelli Pallotta, 1889, pp. 5-7.

(2) Ch²b = *Opere edite e postume* di Ugo Foscolo, vol XII: *Appendice* a cura di Giuseppe Chiarini. Firenze, Successori Le Monnier, 1890, pp. 435-437.

(3) Ch³ = Edizione 1904 cit., pp. 324-326.

noscritto autografo, con tutte le varie lezioni che in esso leggonsi », il Chiarini non fece infatti che riprendere, anche in certi errori e sviste, la trascrizione ATM, senza completarla delle poche omissioni, anzi altre aggiungendovene, sempre fra le varianti cancellate e sostituite, fra i tentativi abbandonati insomma; serbando qualche errore di lettura da Ch^2; e con l'inversione, rispetto a ATM, dell'ordine dei primi due grossi frammenti (quello di p. 30 più i primi 3 versi di p. 31 anteposto a quello di p. 28), forse per cominciare col più cospicuo, e comunque con evidente fedeltà ai criteri del 1885. Pure, a tutt'oggi, è a questa edizione che si ricorre per fondamento d'ogni studio o ricerca poco più che scolastica; anche se, ripeto, troppo indiscriminata appare la disposizione e successione dei frammenti, e imprecisati i loro rapporti. I meriti complessivi dell'edizione fecero passar per buoni i difetti particolari; il fatto di poter maneggiare in un sol volume l'intera produzione poetica del Foscolo, e la veste editoriale uniforme, compensavano, con l'assicurazione di un livello medio di risultati, la possibilità di soluzioni isolate più rigorose. E l'opera di C. Antona-Traversi e di G. A. Martinetti, confinata nel suo ambito particolare, e divenuta presto rarità bibliografica, rimase praticamente tagliata fuori dalla frequentazione e considerazione degli studiosi.

Tuttavia, abbandonata, una volta accessibile l'autografo fiorentino, la « trascrizione » C come poco attendibile o quanto meno non controllabile (1), di quel primo saggio, qualunque sia il valore che si debba attribuirgli (di riproduzione di un originale perduto o di rimaneggiamento dell'autografo noto), rimase vivo proprio l'esempio di costituzione di un testo organico. E abbiamo visto che,

(1) Essa ha tuttavia, ancor oggi, qualche fedele, se Enzo Bottasso, nel volume delle *Poesie e prose d'arte* di Ugo Foscolo da lui curato per la collezione dei « Classici Italiani » della Unione Tipografica Editrice Torinese nel 1948, non tenne alcun conto (per non dire che le ignorò) delle testimonianze autografe, né del lavoro intorno ad esse, e si limitò a riprodurre il primitivo testo C.

tranne ATM, tutti più o meno si lasciarono tentare a dare una anche sommaria sistemazione ai versi. Alla diffusione, poi, fuori del cerchio ristretto degli specialisti, alla lettura e al commento insomma degli amanti di poesia e degli studiosi, mal si prestava il testo troppo affastellato e non agevolmente decifrabile (per non dire storicizzabile) di ATM e di Ch^3; né si poteva pretendere che tutti avvertissero la sottile suggestione, l'invito che emanava dall'aspetto di precarietà, di provvisorietà del lavoro di un poeta. Poteva darsi, semmai, che quell'invito qualcuno lo raccogliesse solitariamente per tutti. E già nel 1891, ad opera di Severino Ferrari, entrava in circolazione un testo in cui si metteva a frutto, attraverso un attento e sensibile raffronto degli abbozzi, l'esperienza delle più recenti trascrizioni, e che costituisce tuttora, salvo qualche emendamento e aggiornamento, la « lectio vulgata » dell'epistola. Come già in C, il Ferrari (1) ricongiunse i due frammenti più importanti (quello che occupa la p. 30 e il più cospicuo e organico di p. 31, nella loro redazione ultima, cioè applicate tutte le correzioni) in forza della parte che hanno in comune (i vv. 19-21), opportunamente trascegliendo, fra le numerose redazioni di questi versi di collegamento quella che, e per la posizione nell'autografo (p. 32) e per valore poetico, appare come la più matura, e ormai istradata senza più esitazioni, per indicazione dello stesso Foscolo, verso la stretta conclusiva. Ricostruzione felice, nel complesso, e dove la sicura impostazione era sorretta da autentico gusto e intelligenza di poesia (2); anche se il

(1) F = Ugo Foscolo, *Liriche scelte*: *I Sepolcri e Le Grazie*, con commento di Severino Ferrari. In Firenze, G. C. Sansoni editore, 1891, pp. 37-39.

(2) Le lezioni adottate, sia nel testo, sia nelle « varietà » non poche riportate in nota, erano naturalmente tratte da ATM e Ch^{2}b; ai quali va la responsabilità di qualche inesattezza (ma altro, purtroppo, vi aggiunse di suo il tipografo). Tuttavia al v. 18 si insinuarono, sbadatamente, lezioni di C (« *cortese* ospite *ascolta* » anziché « *discreto* ospite *accogli* »; ma non *canto*, per *Fauno*, del v. precedente: la disorganicità della contaminazione confermerebbe la sua non intenziona-

risultato è ancora tutto da dimostrare. Ed è quello che ci proponiamo di fare, attraverso una storia del lavoro del poeta intorno a questi versi, condotta sull'essenziale fondamento delle testimonianze autografe. Perché le « edizioni critiche » che possediamo, nella loro indifferenza e indeterminatezza, possono tutt'al più stimolare a guardar daccapo; o porgere occasione a qualche commentatore più sicuro del suo gusto che di quello, discretissimo, di un Ferrari, a traguardare molto, troppo da lontano i vari strati, per nuove disinvolte, e comode, contaminazioni. Ultimi episodi, questi, del desolato cammino della fortuna di questa poesia. Alla quale forse qualcosa di più, di più valido e duraturo, hanno dato i « lettori » e i commentatori. Ma altro commento si potrà istituire quando questa poesia si spieghi ai nostri occhi nel suo divenire, nella dinamica del lavoro da cui prese forma.

***

L'autografo dell'epistola, l'unica testimonianza su cui possiamo fare sicuro e incondizionato assegnamento per uno studio del testo, è contenuto, abbiam detto, nel vol. III, ins. B, delle carte foscoliane conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, e di provenienza Martelli. Le stesure e gli abbozzi dell'epistola — poiché non di una redazione definitiva si tratta, ma del documento vivo della fatica e della ricerca del poeta — interessano le pp. 28-32; fanno cioè parte di quel fascicolo di fogli (pp. 3-38) che il Bezzola ha minutamente descritto nella sua introduzione al volume delle *Poesie satiriche* (1). Il fascicolo, a quanto si apprende da tale descrizione, non rispecchia l'ordine originario delle carte quale risulterebbe dalla successione e alternanza delle filigrane. I fogli (nove binioni) vennero tagliati, e riordinati diversamente. Ciò

---

lità), che il F. aveva evidentemente sott'occhio, e che gli suggerì la prima idea generale del suo testo.

(1) *Op. cit.*, pp. IX-X.

accresce la difficoltà, per sé notevole, di stabilire su dati esterni un ordine dei frammenti dell'epistola. Le pp. 28-32 non sono tutte occupate da questi, ma accolgono anche, sparsamente, e frammista ai versi, la minuta autografa di uno stato di servizio militare del Foscolo in francese, la cui redazione definitiva, in forma di lettera al principe Eugenio Napoleone, si legge alle pp. 98-101 del II volume dell'*Epistolario* a cura del Carli (1).

Più particolarmente il contenuto delle pp. 28-32 è il seguente.

La p. 28 comincia con un frammento di 11 versi, corrispondenti ai vv. 1-11 dell'epistola, dei quali costituiscono una delle due redazioni (la indicheremo d'ora in poi come *fr. a*, o semplicemente *a*) a noi pervenute. Essi occupano un buon terzo della pagina. Dalla metà circa in giù, dopo breve spazio bianco, si legge una parte (la seconda) della minuta dello stato di servizio anzidetto, proseguimento della seguente p. 29, tutta occupata dalla prima parte della stessa minuta. Alla fine del testo di p. 29, un segno di riscontro rinvia appunto all'inizio del testo francese di p. 28, dove il segno è ripetuto.

Le pp. 30 e 31 sono dedicate esclusivamente all'epistola. La p. 30 è tutta occupata da un unico frammento, reso più lungo dai numerosi rifacimenti, tentativi rimasti in tronco e cancellature, corrispondente ai vv. 1-21 della vulgata. Lo indichiamo *fr. b* o *b*. La p. 31 è invece un susseguirsi e affollarsi di diversi frammenti, anch'essi più o meno tormentati, relativi tutti ai vv. 19-27, ma in ispecie ai vv. 19-21, e che occupano anche il margine destro del foglio. Costituiscono cinque blocchi, tre incolonnati sulla sinistra del foglio (nell'ordine, *fr. c*, *d*, *e*), gli altri due sulla destra (in ordine inverso, *fr. g* il più alto, e *fr. f* il più basso).

---

(1) Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo: *Epistolario*, a cura di Plinio Carli, vol. II. Firenze, Le Monnier, 1952, *Lett.* 355. Con questa abbreviazione, *Lett.*, seguita dal numero della lettera, s'intende d'ora in poi che ci riferiamo alla suddetta edizione.

Infine la p. 32 comincia con alcuni appunti e tentativi subito sospesi, cui segue un frammento di tre versi e mezzo, corrispondente ai vv. 19-22 della vulgata (*fr. h*). I rimanenti due terzi della pagina sono presi (salvo le ultime righe, dove sono trasversalmente incolonnate delle cifre di conti) dalla parte conclusiva della minuta in francese.

L'ordine delle carte, per ciò che riguarda la sola minuta dello stato di servizio, sarebbe dunque il seguente: 29, 28, 32. Ma è evidente che esso non è condizionante, comunque, per l'altro testo, la cui storia va tenuta separata; e del resto il segno di rinvio, a piè di p. 29, all'inizio della minuta di p. 28 indica che le due pagine non dovevano succedersi nell'ordine richiesto dal senso. Nulla insomma se ne può inferire circa l'ordine effettivo, cioè originario, delle carte e quindi dei frammenti in versi. Semmai, è proprio dai versi che bisogna partire. Perché — a parte il fatto che, data la loro qualità di scartafaccio, questi fogli potevano avere nella mente del Foscolo un ordine meramente mnemonico per nulla corrispondente a quello materiale — è chiaro che nelle due pagine (28 e 32) dove i versi compaiono insieme alla minuta, essi furono scritti per primi, e lo spazio bianco rimasto fu adibito in un secondo tempo ad altro uso. Del resto, lo stato di servizio è databile intorno all'aprile del 1806 (cfr. *Lett.* 355), al tempo cioè del ritorno del Foscolo in Italia e a Milano; e fu messo in carta, improvvisato sotto l'urgenza delle circostanze ivi accennate (la licenza ottenuta ecc.); mentre la composizione dell'epistola va contenuta nel periodo del soggiorno in Francia, fra l'estate del 1804 e il marzo del 1806.

Quanto a una più precisa datazione dell'epistola, nessuno ha portato argomenti perentorii. La data della minuta dello stato di servizio, nel quale si allude alla licenza recentemente ottenuta (1° marzo 1806), e del quale si fa menzione in una lettera al Ministero della Guerra del 7 aprile (*Lett.* 356), costituisce comunque termine *ante quem*, nell'estrema ipotesi che il Foscolo lavorasse a questi

versi anche dopo che erano cessate le condizioni che gliene avevano porto occasione. Si aggiunga che, anche ammettendo che il poeta tornasse su questi fogli, con qualche correzione o rifacimento, dopo la stesura della minuta francese, il *fr. h* di p. 32, certamente anteriore alla minuta stante la sua posizione relativa, è da considerarsi, vedremo, delle ultime e più mature prove, la soluzione dell'ultimo nodo; e non porta correzioni di sorta. Il lavoro intorno all'epistola si era dunque già arrestato — per aver toccato il suo termine, o per impossibilità di ulteriore progresso, o per un allontanamento dal tema? — assai prima che avesse inizio l'altro lavoro, tanto più impegnativo e, per quel vivo ricollegarsi al mondo dell'*Ortis*, rivolto in altra direzione, dei *Sepolcri*. Qualche altra indicazione ce la possono fornire gli abbozzi autografi di una lettera a M^me^ Amélie Bagien, che da p. 25 dello stesso inserto B giungono a interessare l'altra faccia (p. 27) del foglio contenente il *fr. a*. Di questa lettera, un'altra stesura autografa più corretta e organica, quella pubblicata dal Carli (*Lett.* 347), porta la data « Boulogne sur mer 25 October (sic) 1805 » (1). Ora, delle due l'una: o *a* è stato scritto su un foglio già usato, sull'altra faccia, per la lettera alla Bagien, e allora la composizione dell'epistola, almeno per quel che riguarda il lavoro spiegato in questi fogli, e sempreché *a* rappresenti il primo tentativo, va contenuta fra la fine d'ottobre del 1805 e il febbraio del 1806 (l'ultima lettera a noi pervenuta da Boulogne sur mer, *Lett.* 352, reca però

(1) Il testo di p. 27 dell'autografo fiorentino corrisponde al 3° e 4° capoverso del testo Carli (il 1° e 2° capoverso si leggono invece nella seconda parte di p. 25). La lettera, così nell'autografo ateniese da cui il testo Carli come in quello fiorentino, è costituita di diversi segmenti staccati, che indussero il Chiarini (*Gli amori di Ugo Foscolo nelle sue lettere*. Bologna, Zanichelli, 1892) a pubblicarli come lettere separate; solo che l'ordine dei segmenti non è lo stesso nei due autografi, e vi sono parti non comuni. Nel fiorentino, a ogni modo, le tre parti comuni coll'ateniese cominciano e terminano ciascuna in una pagina propria; sicché nulla se ne può inferire circa il loro ordine effettivo e quello originario delle carte.

la data del 15 gennaio 1806); o *a* è anteriore alla lettera, e allora l'inizio della composizione può anche essere anticipato di qualche mese (il soggiorno sulle coste della Manica, fra Calais e Boulogne, durava ininterrottamente dal marzo di quell'anno: cfr. *Lett.* 332 e sgg.), se non vogliamo risalire alla prima sosta a Calais dell'autunno dell'anno precedente (appunto del 27 settembre 1804 è l'unica lettera al Monti dalla Francia, una lettera che ha una notevole importanza per l'intelligenza dell'epistola — vi accennò già il Mestica (1) — e che sembra contenerne come un primo movimento, oltre queste desolate parole: « Ma la tranquillità, l'indipendenza, i libri, e tutte le altre opportunità necessarie agli studi mi mancano, e molto più la salute *in questo cielo freddo e poverissimo d'acqua...* ». *Lett.* 290) (2). Sono, questi, dati troppo labili e dispersi perché si possa fondarci su una più esatta determinazione cronologica; né, per quanto s'interroghi quel fascicolo di carte, e i documenti dell'epistolario, credo si possa cavarne di più. È soprattutto la diversa natura di quei testi — i frammenti poetici da una parte e le minute di lettere dall'altra, l'occasionalità di queste contro la « durata » di quelli — che rende impossibile di stabilire fra di essi una meno esteriore connessione di quella rappresentata dal trovarsi tutti mescolati insieme negli stessi fogli.

Del resto, più che il tempo di composizione dell'epistola, che, quand'anche ci riuscisse di stabilirlo con esattezza, in quegli anni di desolata attesa della poesia, fra le due grandi stagioni dei sonetti e dei *Sepolcri*, farà sempre come un'isola, ci fornirà semmai un elemento di storia esterna,

---

(1) *Op. cit.*, vol. II, pp. XXI-XXIII.

(2) Un termine *post quem* intermedio propose il Ferrari (*op. cit.*, p. 38, n. al v. 16), interpretando il riferimento a Dante dei vv. 16-17 come un « chiaro accenno alle terzine del Monti *Il Beneficio* » per l'incoronazione di Napoleone a Re d'Italia del 26 maggio 1805, allora pubblicate in Brescia, e nelle quali Dante appare in visione al poeta. Aggiungiamo infine che alla p. 23 (la 24 è bianca) si legge un abbozzo dell'ordine del giorno riguardante il Cacciatore Ragazzi, cui si allude in una lettera del 2 febbraio 1805 (*Lett.* 322).

c'interessano i tempi del lavoro intorno a questi versi, la storia interna che essi individuano. E se ne arricchirà, vedremo, la conoscenza del lavoro foscoliano in genere, dei procedimenti tutti personali della sua ricerca espressiva. Ciò si riflette, alla fine, sugli stessi criteri ecdotici, voglio dire sulla rappresentazione critica conclusiva, in quanto tentativo di tradurre sulla pagina, graficamente, quella dinamica che costituisce la sottesa « ratio » di quella ricerca e, nell'intento di portarla in luce, della nostra stessa. Una storia, questa, che si viene spiegando « iuxta propria principia », per nulla preconcetta, che trae ispirazione e forma, momento per momento, dagli stessi dati su cui sta operando. Sono i testi, così come si dispongono e si collegano fra loro, a suggerirci il modo di maneggiarli. E noi possiamo, sin dall'inizio, distribuire e ordinare il lavoro secondo la stessa distribuzione apparente di quello foscoliano, in base al perdurare di certi dati, di certe condizioni di ricerca; che devono incidersi più addentro, e riflettere un più intimo ordine, una più essenziale vicenda, se tali partizioni vengono a corrispondere ai singoli momenti poetici o tonali dell'epistola. È così che distinguiamo un primo gruppo di undici versi (fino a « d'Anglia le minacciate alpi saluta » della vulgata), costituenti la parte introduttiva e « occasionale » dell'epistola, dei quali abbiamo due redazioni complete, una a p. 28 (*fr. a*) e l'altra nella prima metà di p. 30 (*fr. b*, vv. 1-11). Abbiamo poi una parte centrale di sette versi (12-18 della vulgata, « M'udrai felice benedir ... il fauno Pedestre mio discreto ospite accogli »), che costituisce la chiave o nodo dialettico del componimento, e che si affida a un'unica e tormentata redazione, occupante il resto di p. 30 (*fr. b*), esclusi gli ultimi tre versi. Questi non sono che la prima di sei diverse redazioni (*fr. d-h*) — e ciascuna assai faticata, e intralciata di cancellature e di tentativi lasciati a mezzo — dei vv. 19-21, coi quali si apre la terza parte e conclusiva, quella commossa perorazione (da « Non te desio... » — lectio vulgata — alla fine), caratterizzata appunto da questa fatica e sforzo tutto scoperto (e che prende le

pp. 30-32) di trovare la giusta intonazione d'un motivo che nella sua parte risolutiva (vv. 22-27, da « Ma cor... » in poi) appare sin dal primo momento felicemente e sicuramente definito (*fr. d*).

La determinazione di questa « vicenda » ci permetterà alla fine di dire, anche, qualcosa di più del testo C. La cui posizione — qualora lo si assuma come testimonianza indipendente — rispetto all'autografo fiorentino appare assai curiosa. Che se il processo del lavoro intorno al testo, sviluppantesi sui progressivi acquisti stilistici parziali quasi che ognuno fosse scala allo svolgimento dell'idea (scoperta così, riconosciuta a mano a mano nella verità stessa della parola), individua e delinea un certo periodo di tempo secondo una curva, una funzione sempre crescente, il testo C, anziché rappresentare un valore ben determinato di questa, sembra flettersi lungo quell'arco, segnando come una media dei risultati ottenuti verso per verso. Quasi che nel corso del lavoro il poeta, per sua tranquillità, registrasse a parte, a più riprese, un certo livello o grado relativo raggiunto rispetto al dato di partenza parziale, per poi rimettersi alla sua fatica, sui tormentatissimi fogli, e compiere lì l'ultimo scatto che gli permetteva d'andare avanti. È per questo che su C, anche se qualche cenno occasionale verrà fatto per via, non si potrà tornare che a analisi ultimata.

Versi 1-11. La redazione rappresentata da *a* (p. 28) non è la vulgata, benché abbia tante volte offerto materia di contaminazioni agli editori che non si rassegnavano ad accogliere decisamente uno dei due testi. Essa è scritta apparentemente d'un sol getto, con grafia piuttosto sciolta e corrente, ma abbastanza accurata per uno come Foscolo, e solo con una leggera accelerazione e accentuazione di nervosità verso la fine, spiegabile con una certa ansia di arrivare in fondo anche in chi, forse, già trascriveva da altro foglio; e un'unica variante sostitutiva al v. 10. Il testo è il seguente (il corsivo indica che la parola è cancellata):

Se fra mortali a' quai non vissi ignoto
Ne dì che mi fuggiro, alcun ti chiede
Novella d'Ugo — perocché tacerne
Indegno fora all'amor nostro, o Monti,
Rispondi — In terra che non apre il solco
Docile a' rai del sole onnipotenti
Passa la vita sua colma d'obblio.
« Doma il destriero a galoppar per l'onde
« In le rocce Piccarde aguzza il brando,
« E *misurando* l'oceàn con gli occhi
« Minaccia i porti d'Albion rostrati »

La cancellatura del v. 10 fu eseguita con tratti di penna piuttosto energici, e nell'interlinea fu scritto *traversando*, a quanto pare con lo stesso inchiostro, e stesso ductus, per cui non è, a rigore, distanziabile nel tempo, anche se non è certo correzione immediata. Inoltre la seconda e la terza lettera di 8 *galoppar*, *al*, sono ricalcate su *lo*, avendo il Foscolo, nella fretta, saltato la prima vocale (*glo...*), della quale svista subito s'accorse; e gli ultimi quattro versi sono preceduti da virgolette sporgenti dal rigo, così come le ho riprodotte. Al v. 9 tutti leggono naturalmente *Su le rocce* ecc., facendosi forti del verso corrispondente di *b*. E se per *u* può facilmente intendersi la seconda lettera del monosillabo iniziale, la prima potrebbesi leggere *S* se non fosse il puntino chiarissimo segnato sopra; ed è solo un puntino siffatto che distingue la *I* dalla *S* maiuscola nella grafia di questa epistola (cfr. *a*, 1, 4, *b*, 1). Piuttosto faticosa è la lettura di 11 *rostrati*, e ciò spiega come in un primo tempo (Ch²) il Chiarini interpretasse *possenti*; ma il confronto di nessi analoghi toglie ogni dubbio. Così certissima è la lezione 7 *Passa*: la vocale finale è sicuramente *a*, e il ricordo petrarchesco è decisivo. Pure il Chiarini perseverò nella lezione *Pasce* anche dopo che ATM aveva ristabilito quella corretta (Ch² e Ch³), erratamente interpretando la geminata *ss* (che il Foscolo usava scrivere colla prima *s* lunga: cfr. *b*, 7) come *sc*; e il *pasce* del v. 14 (cfr. *b*) aiutò forse, materialmente, l'equivoco.

Il testo corrispondente di p. 30 (*b*, 1-11) è scritto con grafia assai più riposata e accurata, e quasi elegante, certo più chiara; delle migliori prove del Foscolo senza dubbio. Ma al contrario di *a*, non si tratta di una stesura filata, e comunque pacifica, senza pentimenti; anzi intralciata, spesso interrotta da mutamenti di ispirazione e da sospensioni in vista di altra soluzione, da esitazioni e riprese, in un incalzarsi di cancellature e di sostituzioni immediate, quasi sempre della stessa mano e ductus, salvo una maggiore o minore velocità di tratto; anche se l'immagine complessiva è ancora di obbedienza a un'unica spinta, di un costante e fervido progresso. Altre varianti sostitutive si leggono nell'interlinea, ai vv. 3-4, 8, 9, di mano più nervosa e trasandata, di segno più minuto e calcato e denso, e la prima almeno di inchiostro più nero e fuligginoso (quello della stesura fondamentale è più chiaro e quasi fulvo, e il segno è più nitido e magro; ma andando avanti si ha un leggero innervosimento della mano, e un segno più calcato e vigoroso, sicché gli ultimi quattro versi si avvicinano al tipo di *a*). Ma vediamo più partitamente.

Scritti di seguito, apparentemente d'un sol getto, senza esitazioni o pentimenti, — anche se probabilmente con studiata lentezza, — e con ductus uniforme, sonó i primi quattro versi e mezzo:

> Se fra' *tanti* mortali a cui negli anni
> Che mi fuggir, fui caro, alcun ti chiede
> Novella d'Ugo; — perche indegno fora
> All'amor nostro il non saperne, o Monti
> Rispondi —

Solo 1 *tanti* fu poi cancellato con un doppio frego, e sopra scritto *pochi* di mano appena più veloce. E di mano scattante, in un appunto rapido si direbbe, e con penna diversa, più grossa e stanca, nell'interlinea sopra *perche indegno fora All'amor nostro*, e precisamente a cominciare dalla seconda sillaba di *perche*, scrisse: *oché* (da ricongiungere di seguito alla prima sillaba di *perche*) *tacerne* (la *c* non è la solita, sembrerebbe piuttosto una *r*; ma sarà stata

la rapidità della scrittura) | *indegno fora all'* (continua: *amor nostro, o Monti*); che è la lezione di *a* (1).

Dopo *Rispondi* continuava:

— in terra *ove i suoi raggi Febo*
Non vibra onnipotenti

(la *-o* di *Febo* riscritta probabilmente su *e*, e la *-p-* di *onnipotenti* riscritta su *b*); ma lasciò a mezzo il v. 6 e il rigo, e cancellò da *ove* in poi con segni violenti e decisi, sostituendo nell'interlinea del v. 5, sopra la cancellatura: *che non apre il seno*, e continuando a riga nuova sotto l'emistichio interrotto:

obbediente al scintillar del sole
Passa la vita sua colma d'obblio,

riavvicinandosi così al testo di *a*.

Seguono due righe alquanto tormentate, poi cancellate con tagli brevi e violenti, uncinati, e quindi con tratti lunghi e leggeri. Vi si legge una stesura dei vv. 10-11:

E misurando l'ocean con gli occhi
D'Anglia le minacciate alpi saluta.

Nell'interlinea sopra il primo verso, in corrispondenza di *misurando l'ocean*, un tentativo di rifacimento, *l'ocèan misura*, lasciando a mezzo il verbo, e sopra ancora riscrivendo *traversando* (cfr. *a*). Poi, si è detto, cancellò tutto; e dopo altro inizio di verso subito interrotto (*Ma...*) e cassato, alla riga successiva (la grafia riposata e accurata escluderebbe che *Ma* fosse correzione interlineare), i seguenti 4 versi (8-11), scritti un po' più correntemente, con poche correzioni interlineari, di mano più sbrigativa e rapida:

Doma il destriero a *cavalcar sull'*onde;
Ag sullo *scoglio* piccardo aguzza il brando;
E l'ocèan traversando con gli occhi
D'Anglia le minacciate alpi saluta.

(1) Male interpretarono dunque ATM, e dietro di loro Ch³, che danno al v. 3 la variante non cancellata *poiché*; e non fanno alcun cenno del resto della lezione interlineare.

Per *onde* accolgo la « lectio vulgata », col plurale, essendo incerto se la vocale finale sia *e* ovvero *a*, per via della carta che spande; solo si può invocare la lezione del *fr. a* (*onde*), e il fatto che una *-a* simile non si trova in questa epistola che all'interno del verso, mai in finale. Su 8 *cavalcar sull'* inserì nell'interlinea *galoppar per l'*, su 9 *scoglio*, *rocce*, e corresse in *e* le *-o* di *sullo* e di *piccardo*. Per il v. 10, è utilizzata senz'altro l'esperienza fatta poche righe sopra (1).

Si trattasse solo di esaminare e raffrontare i vari momenti dell'elaborazione del *fr. b*, la storia di questi primi versi si presenterebbe di non difficile decifrazione, e coi chiari segni di un sicuro progresso. Al v. 1, da *tanti* a *pochi*, quel restringersi del circolo degli amici, avvicinandosi di più alla realtà della sua situazione e del suo carattere; ai vv. 5-6, da un classicismo esteriore e « strepitoso » a una figuratività più segreta; e ai vv. 8-9 — se non si trattò del frettoloso involontario salto di due versi, da una stesura precedente — un più ampio respiro accordato alla « risposta », col senso di una monotonia di opere e di giorni creato dall'interposizione di elementi ritmicamente simili, quasi cadenze, che preparano a poco a poco la riuscita dei due versi conclusivi e, con quella sospensione, li fanno discendere da più lontano, li rendono meno precipitosi, più meditati e necessari. Aver trovato, insomma, il giusto giro, attraverso esatti passaggi anche ritmici (la ripresa determinata dall'anafora verbale dei vv. 7-8, cui risponde, ai vv. 8-9, il chiasmo, l'incontro dei due complementi *per l'onde - sulle rocce*, col ribadimento della figura ritmica e sintattica); sicché, come in musica, la cadenza finale sia l'espressione di una necessità profonda, e come portata dal respiro del discorso. Ma sarebbe una storia incompleta, e soprattutto non sarebbe storia, in quanto avrebbe predeterminato il campo dell'indagine, sopprimendo deliberatamente alcuni rapporti, rinunziando

(1) Si noti, come già nel verso cancellato poco sopra, l'erronea accentazione *océan*, che rende la parola bisillaba.

a considerare tutta una serie di dati a nostra disposizione, e lasciandosi come sedurre dall'immediatezza delle impressioni. Il *fr. a* fa parte di questa storia; e si tratta di vedere a qual punto esso vi si inserisce.

Le risultanze esteriori, la continuità della scrittura, l'assenza, o quasi, di pentimenti e di correzioni, di contro al tormento di *b*, farebbero pensare a tutta prima (tanto più che non si può far nessun conto dell'ordine presente dei fogli, né di come il Foscolo se ne servì) che *a* sopraggiunga come frutto riposato e maturo alla faticosa crescita di *b*; sistemi insomma quanto lì si era venuto facendo a poco a poco. E non importerebbe che *b*, a differenza di *a*, prosegua oltre il v. 11: il Foscolo potrebbe aver voluto vedere a pulito, su altro foglio, il già fatto, continuando poi a « cercare » sul foglio primo. Il confronto di alcuni punti delle due redazioni parrebbe anzi confermare questa direzione; soprattutto la presenza in *a* dei vv. 8-9, dove in *b* questi mancano in un primo tempo; e le sostituzioni operate in *b* agli stessi versi (*galoppar su* su *cavalcar per*, *rocce* su *scoglio*), pacificamente accolte in *a*. La stessa lezione *che non apre il seno* ecc. sostituita in *b* nell'interlinea ai vv. 5-6 (*ove i suoi raggi Febo* ecc.) sembra, almeno inizialmente, interporsi fra questa e quella di *a* (*che non apre il solco* ecc.). E c'è infine, vv. 3-4, *peroché tacerne* ecc., scritto in *b* nell'interlinea sopra *perché indegno fora* ecc., e che ritroviamo tale e quale in *a*. Si noti tuttavia, proprio per quest'ultimo caso, che il testo precedente, *perché indegno fora* ecc., non è stato cancellato, non abbiamo cioè una definitiva sostituzione come negli altri casi, ma l'affiancamento di due diverse redazioni; e la stessa imperfetta, inorganica registrazione della variante, sia all'inizio (*...oché*) sia alla fine (non è indicata la saldatura), sembra riferire a un testo noto, come se il Foscolo avesse qui annotata, accanto alla nuova, una lezione già sperimentata, per sua memoria, e non si risolvesse ancora a disfarsene. Del resto, la grafia è assai più frettolosa e confusa, si è detto, di quella delle correzioni ai vv. 5-6, per esempio. Per i quali appunto, a guardar bene, si può

osservare che se la correzione di *b* (*che non apre il seno Obbediente al scintillar del sole*) e la lezione di *a* (*che non apre il solco Docile a' rai del sole onnipotenti*) ricalcano la stessa immagine, lo stesso schema figurativo, l'epiteto esornativo *onnipotenti* avvicina invece *a* alla prima redazione di *b*. Si noti infine che così *b* (versi cancellati dopo il v. 7) come *a* (v. 10) contemplano la stessa sostituzione di *misurando* con *traversando* (con un che di meno superbo e dominatore, e piuttosto un senso di rischio, d'avventura: il tono medio del « sermo » non ammetteva, anzitutto, certi atteggiamenti perentorii); e in *b* l'ordine sintattico primitivo era quello stesso di *a*, *misurando l'ocean*, poi capovolto, come per dar subito il senso di quella distesa d'acque davanti agli occhi (misura, essa, di quello sguardo avventuroso), e con una cadenza e una sintassi meno abituali.

Ciò vuol dire, per il momento, che qualunque sia la direzione (*a-b* o *b-a*), dobbiamo ammettere nel lavoro del Foscolo, dall'una all'altra redazione, certi ritorni indietro, su posizioni, lezioni già superate (da *traversando l'ocean*, o addirittura da *l'ocean traversando*, a *misurando l'ocean*), magari per poi restaurare la lezione già faticosamente acquisita (*traversando*). Ora noi vedremo (e ne avremo un esempio bellissimo ai vv. 19-21, che sono certo i più tormentati dell'epistola) che proprio questo è il modo di comporre del Foscolo in questa poesia: una certa (almeno apparente) facilità di stesura dapprima, e, comunque, fissare un testo e la linea di un concetto; indi un lavorìo intorno a questo dato iniziale, e come saggiarne la resistenza, consistente per lo più nell'allontanarsene d'un subito, impostando diversamente il discorso, tentando altra via, per poi riavvicinarsi a grado a grado al testo primitivo, se non per accettarlo integralmente, per superarlo, batterlo, come dire, sul suo stesso terreno.

Nel caso dei vv. 1-11 questo procedimento, una volta ammesso, individua e mette in risalto la linea di un sicuro costante progresso: da un discorso tutto esteriore e fastoso, e flettentesi in cadenze facili e preordinate, a un parlare allusivo, segreto, di gusto più sottilmente e nuova-

mente « oraziano », e a un ritmo più inventivo e vario; e questo non da *b* ad *a*, bensì da *a* a *b*, attraverso cioè la rielaborazione di *b*. Il fatto è che se *a* è posteriore, noi assisteremmo a un continuo arretramento della poesia, da quei modi liberi e ariosi, di una musicalità rattenuta e direi intellettiva, con quella pallida doratura d'antico, dell'ultima lezione di *b* (dopo prove e riprove), verso un'« immediatezza » tutta esterna, e un parlar scoperto, per nulla intimamente modulato e suggestivo, con il vano accento delle clausole e degli ornamenti classicheggianti. Che se invece proviamo a rileggere, a parte a parte, secondo l'ordine ora proposto, ecco delinearsi il senso, spiegarsi la ragione di quel progresso, di quella liberazione di un tono e vorrei dire di un clima, che è la misura costante del lavoro intorno a questa epistola. Malgrado la loro provvisorietà, tale è appunto la lezione che scaturisce da queste pagine, lentamente decifrabile in quei faticosi segni: di un graduale immancabile farsi luce e affermarsi di un preciso ideale espressivo (come chi dicesse: ciò che l'epistola doveva essere), che è come la « ratio » sotterranea che sorregge e riscatta, di volta in volta, in una continua scoperta, la ricerca: un tono, appunto, che cerca, chiama tenacemente le parole. È la prima volta del resto, nella storia della poesia foscoliana, che entriamo nel segreto più intimo del suo laboratorio; e ciò avviene in un momento che più significativo non avremmo saputo desiderare, all'incrocio di esperienze e incontri nuovi. Quello sfrondare e districare il proprio discorso dalle pastoie scolastiche, ed estrarne un modo di parlare scolorato e densissimo, non è soltanto un episodio di quella storia. Era una poesia nuova che faceva qui la sua prima apparizione, di articolazione quasi prosastica, eppure tutta mossa, e carica di una sparente forza: un che di armonioso e improvviso insieme, e un modo più casto di portare il proprio dolore.

Il primo periodo (*Se... alcun ti chiede..., rispondi*), che costituisce l'impostazione dell'epistola, rimase, da *a* a *b*, contenuto negli stessi limiti e proporzioni, con precise cadenze ritmiche e di significato, agli stessi punti, quasi termini di

riferimento, di attestamento fissi: *Se... alcun ti chiede Novella d'Ugo... o Monti, Rispondi.* Stabilite cioè le linee, lo schema del discorso, e certi dati esterni, si trattò apparentemente di « variare » entro quei precisi limiti. In realtà in *a*, avviato il discorso, il poeta restò prigioniero di un certo ritmo (quell'insistenza giambica che si propaga di verso in verso), di un periodico ritorno di accenti (quei settenari, con gli accenti di 2ª e 6ª, che s'incalzano e s'accavallano: *a' quai non vissi ignoto, ne' dì che mi fuggiro, [fuggiro] alcun ti chiede*; e sempre la parola più significativa in fine), senza che con ciò venisse eluso un giro sintattico prosastico (una parafrasi non avrebbe quasi da alterare l'ordine delle parole e delle parti); e nel tempo stesso ubbidiva a certe convenzioni della retorica classica, e drappeggiava entro la litote (*non.. ignoto*) un residuo di compiacimento di sé: un sé come messo in cornice, altro da quello d'ora, e che fa stacco (1). Ed ecco che nel *fr. b*, dopo che per un momento — toccata (*a cui... fui caro*) la corda di suono più genuino, quella degli affetti, fermato l'unico vero legame che conti; senza più cura di quella più vasta e indefinita, e sterile notorietà — ha ceduto a un più di commozione, e d'illusione (... *fra'* tanti *mortali a cui negli anni che mi fuggir fui caro*), ecco ristabilita la verità (lui, come sempre si dipinse, « nato per la solitudine », « senza amico del cuore », « mesto i più giorni e solo »; e « avverso al mondo »), e i termini reali e antichi della presente solitudine: dopo *pochi*, *alcun* è ancor più prezioso, come un miracolo insperato, e la transizione, anziché per contrasto (*tanti-alcun*), avviene quasi per naturale estenuazione (in compenso, tanta più verità d'accento acquista quel nome,

---

(1) Figure di questo genere gliele avevano suggerite, alle sue prime prove, la facile melicità e le eleganti movenze della strofetta arcadica; come in questi versi (13-16) de *Il ritratto*, scritti in ancor giovane età (1794), e che ora ci tornano a mente:

..... un fervido
Cor, cui *non* sono *ignoti*
D'amore e d'amicizia
I più soavi moti.

Ugo, valido non per il solo amico destinatario, *Vincenzo* del v. 24, ma per tutti quei *pochi* che lo corrispondevano) (1). E nello stesso tempo, ecco rotto quel periodare

(1) Di quelle che furono le reali condizioni del soggiorno del Foscolo in Francia, dell'abbandono in cui si trovò non appena giunto in terra straniera, le lettere di questo periodo sono il vivo documento. E fanno da commento continuo a questi versi. Già nel settembre del 1804, alla prima esperienza del suo « stato d'esilio e di solitudine », questi accorati accenti di protesta in una lettera a Massimiliana Cicognara Cislago (*Lett.* 289): « Che diavolo di silenzio! M'ha ella scomunicato la vostra casa dacché sono partito dall'Italia? Eppure voi foste le ultime persone lasciate da me, e forse con più cordialità che gli altri. Ma né voi, né vostro marito mi degnaste mai d'una risposta. Pazienza. Continuerò a scrivervi, poiché non è in vostro potere ch'io vi dimentichi ». E poco più avanti: « Che fa Ceretti ed il Prete? desidero loro nuove quand'anche fossi certo ch'eglino come voi non si ricordano più di me... ma non odo novella: e tranne mia Madre, né amici, né letterati, né amiche mi scrivono più dall'Italia ». E alla stessa, dicembre 1804 (*Lett.* 293): « Eccomi solo, tutto solo in un orrido clima, sprovveduto di danaro, di libri, e d'amici »; e in un abbozzo della medesima (*ibid.*, n. 7, framm. I): « Qui a Valenciennes mi è tolta fino la consolazione delle lettere. Eppure la posta arriva tutte le sere in questo cieco paese. Ma né d'Italia, né da Calais mi giunge una sola riga; e così tutti i giorni l'anima mia sospira per le cose che non può sapere ». E ancora tornerà ad annoverare, fra i suoi mali, « l'oubli des amis ». Ma c'è un'altra lettera (*Lett.* 290), pure del settembre del 1804, e di pochi giorni posteriore a quella alla Cicognara, diretta proprio al Monti, e nella quale analoghe rimostranze prendono un accento più vivo non solo dall'indignazione per l'inadempimento di un suo desiderio, ma per la calda invocazione della loro particolare amicizia, scevra d'ogni interesse: « Ma, o voi vi siete dimenticati di me, o la cosa non è riuscita. Inclino più per la prima ragione, perché quella dotta canaglia non poteva ricusare veruna cosa a due pari vostri; ma s'io non posso ragionevolmente pretendere nulla da' letterati, devo aspettarmi tutto dalla tua amicizia, e da te a cui sino dalla mia giovinezza ho consacrato non solo la stima che il mondo ti professa, ma l'amore caldo e leale che pochissimi ti daranno ». Fremeva qui e s'addensava il primo nucleo di quei sentimenti e di quel contrasto che conferisce all'epistola, sotto la doratura oraziana, una indiscutibile drammaticità. E ognuno può vedere che l'importanza di queste righe va già oltre l'occasione, il particolare contesto per cui le abbiamo citate. Di qui, dico da questi sentimenti prese forza l'epistola; e qui era già la materia, la ragione, il bisogno di quella poetica

monotono, e quella sintassi prosastica, per effetto del lungo protendersi da un verso all'altro della relativa *a cui negli anni Che mi fuggir fui caro*, dove l'iperbato non è tanto un elemento della retorica poetica, ma prolunga l'attesa di *fui caro*, rende quel predicato remoto, estremo, lo respinge e isola, sperduto, in fondo a quella fuga d'anni (*anni* non più *dì*, quasi misurandoli): come se quell'*esser caro* fosse privilegio della giovinezza. Quante volte il Foscolo era tornato, e tornerà, su questo tema dell'età perduta (e ricorderemo solo il sonetto alla Musa, e il *quando de' miei fiorenti anni fuggiva La stagion prima*, che lascerà una lunga eco nella sua mente, in lettere e sfoghi patetici); ma qui, toccato così di fuga e quasi incidentalmente, lo coinvolgeva e ne faceva tutt'uno con quello del declinare degli affetti. E nota come il passato remoto e (ma solo colla redazione di *b*) il troncamento (*fuggir*), in pausa, dicano cosa perduta, remota.

Salvo dunque, da tanto oblio e lontananza, almeno un affetto, quello in cui sta la ragione sentimentale dell'epistola (*l'amor nostro*), molto si disconverrebbe, a una sì viva corrispondenza di sensi, il non essere in grado di rispondere a quella richiesta di novelle: ciò significherebbe

---

perorazione. E vedremo più avanti come anche certi precisi rapporti, di cui l'epistola s'illumina, fossero in questa stessa lettera già delineati.

E c'è poi, nella corrispondenza di questo periodo, come un cenno di quello che sarà il movimento iniziale, occasionale, dell'epistola: quel fornir la risposta alla richiesta di sue notizie (non dunque, nemmeno per questo verso, esercizio letterario sul tema proposto da Orazio nell'*Epistola* III del I libro, ideale replica al « Iuli Flore, quibus terrarum militet oris — Claudius Augusti privignus scire laboro »). In una lettera del settembre 1805 a M^me^ Bagien (*Lett.* 345), riprendendo testualmente la domanda della sua amica (cfr. *Lett.* 342): « Que ferez-vous à Boulogne? comment passerez-vous les longues soirées d'hiver? — Chez moi, belle Dame — et avec moi: je souffre peut-être; le coeur parle souvent, et *demande*: mais je ne m'ennuye point — Je vive (sic) avec le passé... ». E già nel gennaio dello stesso anno, scrivendo alla stessa (*Lett.* 301): « vous devez rebuter toute nouvelle sur mon comte, except cecy: Foscolo est à Valenciennes, dans un état d'exil et de solitude... ».

una interruzione del circolo, un allentamento dell'interesse, e il venir meno a una delle condizioni classiche dell'amicizia, che appunto l'amico sappia tutto dell'amico. S'intende che le due lezioni, *a* e *b*, dei vv. 3-4, *perocché tacerne indegno fora* e *perché indegno fora... il non saperne*, voglion dire la stessa cosa (*tacerne* riferendosi a Ugo come *non saperne* a Vincenzo), come mostra la stessa irrisolta equiparabilità di esse in *b*. Senonché è proprio il riferimento all'uno (*tacerne* io, Ugo) quando poi subito (*Rispondi*) è l'altro che è chiamato a intervenire (e a sua volta perché — vv. 5-11 — solo l'uno sia protagonista di quel racconto), con quel troppo rapido spostamento di piani e d'attenzione che determina, a suggerire l'altro senso (*tacerne tu*) di una gelosa riservatezza dell'amico Monti (non indegna tuttavia del loro amore). Ed è qui forse la ragione del mutamento operato da *a* a *b*; e non ne guadagnava solo la chiarezza (eliminato ogni equivoco), ma la fluidità del passaggio, quella « suavitas » che gli antichi predicavano indispensabile al « genus medium », e che ammiravano soprattutto nell'Orazio dei « sermones ». Rispettata così la proprietà dell'espressione, e di un certo linguaggio e tono (la « suavitas » oraziana appunto, il « dulcia sunto » della sua *Ars poetica*), dei sentimenti infine, ecco abolito lo scolastico *perocché*, e instaurato un giro più nobile e arioso di discorso, con tutto l'appoggio della voce sulla prima parola, *indegno*, e *amor nostro* alzato a grandeggiare di contro a quel *non sapere*. E non importa che il Foscolo ritrascrivesse poi nell'interlinea la lezione di *a*. Tutto, ormai, il senso, e la qualità dell'espressione, oltre il modo frettoloso e provvisorio dell'appunto, ci convincono trattarsi della registrazione, pro memoria, di un precedente passaggio. E la qualità dell'inchiostro, e la penna usata, di cui non si trovano altre prove nella pagina, fanno pensare a un intervento posteriore.

Per i vv. 5-11, nei quali è compresa la « risposta » suggerita all'amico, il confronto si appunta soprattutto sui primi due versi, e sull'ultimo. E proprio la natura e il modo della rielaborazione dei vv. 5-6 ci aiuta a compren-

dere l'omissione temporanea, in *b*, dei vv. 8-9: omissione volontaria (ché assai male si spiegherebbe la mera svista, ora, col precedente di *a*), in un tentativo che non dovette soddisfarlo per più d'un istante. Aveva detto in *a*, piuttosto ornatamente, e con un certo eccesso di determinazione, *in terra che non apre il solco Docile a' rai del sole onnipotenti*; con un anticipo, al v. 6, del ritmo e della cadenza del v. 7 (l'accento sulla 1ª sillaba, e soprattutto l'accento ribattuto dalla 6ª alla 7ª, l'endecasillabo *a maiori* caro al Foscolo, e che lo aveva incoraggiato a accogliere la reminiscenza — o citazione, sempre nel gusto epistolare — petrarchesca). In *b*, tenta dapprima altra via (*in terra ove i suoi raggi Febo Non vibra onnipotenti*), alla determinazione di colore classico (*onnipotenti*), a cui ha dato lo spicco di un quasi complemento predicativo, aggiungendo l'appellativo mitico (*Febo*); ma accentuando ancor più il contrasto fra le apparenze dell'espressione (*raggi*, *vibra*, *onnipotenti*) e il significato tutto opposto, e fors'anche eccessivo, di mancanza non solo di ogni splendore e calore, ma della stessa presenza del sole. « Cieco paese », si legge in un abbozzo di una lettera scritta da Valenciennes nel dicembre del 1804 (*Lett.* 293, n. 7, framm. I); e altrove, « cielo freddo », « orrido clima », « notti freddissime e lunghe »; e quante volte si lamenterà della « umidità » e della « intemperie singolare di questo paese » in cui gli toccava vivere. Ma in *a* aveva detto di più; e se ancora quei *rai del sole onnipotenti* facevano un freddo contrappunto, aveva accennato a qualcosa che era nella natura del suolo stesso: terra restia, avara, in quanto non si dischiude al seme, non si lascia penetrare dal calore fecondo del sole, non si concede, *docile*, al suo amplesso. Ritornando su questa prima immagine, muterà *solco*, troppo esplicito e esteriore, e in fin de' conti fuori metafora, in *seno*, proprio avvicinandosi al senso segreto dell'immagine, assumendolo in figura (1) (e *docile* in *obbediente*, accen-

(1) Questa immagine della terra come « grembo » ha in Foscolo una sua lunga durata. Ognuno ricorda il verso dei *Sepolcri*. « Nel

tuando quella dedizione, cogliendola in atto nella forma participiale, che pare il prolungamento del verbo *apre*; e la dieresi dipinge quel piegarsi e sottomettersi); ma soprattutto riuscirà, proseguendo, a rendere la vera sembianza di quella luce, di quel sole. Non più *raggi* o *rai*, obbligatoriamente *onnipotenti* (e che pur non riescono a sciogliere quelle zolle) (1); ma isola, del sole, quasi innaturalmente, l'unico effetto percepibile in quel clima: un freddo *scintillar* d'astro senza calore: luce, ma senza splendore, distante e vana; e questo dice anche il troncamento dell'infinito, e lo stesso incontro di consonanti, per l'uso antico e libero dell'articolo. Al qual proposito il Natali, nel suo pur tante volte sensibile commento (2), esce in un « brutta e scorretta espressione », e si lascia indurre a contaminare il testo con la lezione (nemmeno esatta; ma *onnipossente* è di F) di *a*. Ma nell'« addio » delle *Grazie* (III, 275) è riconsacrato quest'uso (*Più azzurro il scintillante Eupili ondeggia*); e qui il Natali, benché ancora recalcitrante (3), non aveva che sostituire, e si piega ad ammettere che « la brutta asprezza » « nulla toglie allo splendore della poesia ». Per conto nostro, lasciando « lo splendore della poesia » in sì premurose mani, e rassi-

---

suo grembo materno ultimo asilo Porgendo » (e così nell'ultimo atto dell'*Aiace*, sc. III: « ... Il suo materno seno M'apre intanto la terra... »); ma già il son. a Zacinto, v. 2 (« ... le sacre sponde Ove il mio corpo fanciulletto giacque »), dietro il ricordo petrarchesco (« Non è questo il terren ch'io toccai pria? »), anticipava il rapporto del carme (« se pia la terra Che lo raccolse infante e lo nutriva, Nel suo grembo materno ecc. »). Né questa dell'epistola, *matrigna* piuttosto che *materna*, è la terra della patria.

(1) E non si dice dello scolastico appellativo *Febo*, presto dimenticato, e con esso quell'idea, che a mala pena affiorava, di nume saettante (*vibra*). Così il Parini, *Il vespro*, v. 4, corresse in *luce* (« Già sotto al guardo dell'immensa luce Sfugge l'un mondo... ») il freddo *Febo* della stampa del 1765 (« Di sotto al guardo dell'immenso *Febo* ecc. »), con quale potenza e vaghezza di effetto, non occorre sottolineare.

(2) Ugo Foscolo, *Poesie* con introduzione e commento di Giulio Natali. II ediz., Bologna, Licinio Cappelli editore, 1950, p. 46. E, neanche a farlo apposta, quello che rispunta è il testo di C.

(3) *Op. cit.*, p. 168.

curati del suo scampato pericolo, ci accontenteremo di controllare la resa dell'effetto di luce notturna, osservando che *scintillare* sta qui a significare appunto un grado assai tenue di luminosità, il pallido « luccicare », per dirla col Manzoni, del lago « alla luna e all'etere stellato ».

Passando, in *b*, direttamente dal v. 6 (1) al v. 10, il Foscolo volle forse operare un raccorciamento, e eliminare coi vv. 8-9 gran parte di quella rappresentazione di sé piuttosto sceneggiata e convenzionale, con quei particolari speciosi e quegli atteggiamenti esemplari; tanto più avendo trovato altra misura del proprio animo, con la rinuncia a quell'ultima immagine di guerriero minacciante (*a*, 11) per un gesto più segreto e commosso. C'era invero qualcosa di esagitato e gesticolante, alla fine, in questa figura protesa dalla riva piccarda: qualcosa che la impiccoliva, come un segno d'impotenza, che l'accento — certa meccanicità di cadenze — facilmente tradiva; e faceva contrasto con i modi piani, discreti, di un discorso intimamente melodioso (quel tono « medio », eppur tutto

(1) Il v. 7, ricalcato sul famoso *incipit* petrarchesco, passò facilmente intatto dall'una all'altra redazione; e la variante *pasce* esiste, si è detto, solo nella fantasia del Chiarini che la riportò. E si è anche accennato che erano nel gusto dello stile epistolare foscoliano imitazioni e « citazioni » del genere, talvolta anche parodistiche, e frequentissime dal Petrarca (come il tante volte ripetuto distico « Secca è la vena dell'usato inchiostro, E la chiacchiera mia rivolta in pianto »). Ma vogliamo anche indicare ciò che qui, a parte l'assoluta serietà dell'assunzione, aiuta a riscattare il ricalco letterario, e cioè la verità della situazione che il verso così rimaneggiato rispecchia. E sono ancora le lettere di quest'epoca a fornircene il documento. Abbiamo già citato quell'amara allusione a « l'*oubli* des amis » della lettera a Monsieur La Flotte del dicembre 1804 (*Lett.* 296), e il suo continuo « sospirare », così lontano, « per le cose che non può sapere » (*Lett.* 293, n. 7, framm. I). E in una lettera a M^me^ Bagien del settembre 1805 (*Lett.* 345), nel suo francese italianizzante: « Je vive avec le passé, je regarde s'écouler mes jours présents, aux qui je n'attache aucun prix: — quelque espérance tente mon imagination; elle arrose quelque fois mon âme *inaridita* — mais elle ne séduit plus ma raison derangée par le temps qui m'a toujours trompé, et par les hommes qui m'abandonnent ».

sollevato), che andava a poco a poco riconoscendo. Anche la sostituzione di *traversando* a *misurando*, ripetuta da *a* a *b*, opera in tal senso, come si è visto; ed è oltre tutto una prova dell'impossibilità di fissare incontrovertibilmente una direzione (*b-a*, o anche *a-b*) in base a un'interpretazione meccanica e frammentaria delle correzioni. Che poi l'ispirazione del Foscolo non si fosse ancora stabilizzata, lo proverebbe quell'inizio subito lasciato (*Ma...*), a riga nuova; lo provano le varianti, poi respinte per la primitiva lezione di *a*, dei vv. 8-9, quando si decise a recuperarli (oltre che non si può escludere che l'autore ritrascrivesse non esemplando direttamente da *a*, ma a memoria, per maggior libertà, come ascoltandosi). Ma si è anche visto quanto fruttassero queste esperienze, queste « deviazioni »; come certe lezioni, una volta abbandonate, si affermassero proprio per effetto del distacco: il loro tornare a premere, respinte, serviva a saggiarne la resistenza.

Ho accennato, analizzando a sé la redazione *b*, alla funzione equilibratrice dei due versi (8-9) recuperati, al respiro che danno al discorso, allo spazio che creano; ma solo ora, colla redazione *b*, caduto ogni vano ornamento, respinta ogni esteriorità e concitazione di atteggiamenti estremi, toccata la misura della propria partecipazione. Quell'immagine di guerriero operoso trovava ora luogo e ragione nella dimensione del « sermo » epistolare, ora che questo aveva colto il suo tono autentico, il suo ritmo e vorrei dire la sua grazia; e si colorava di una più meditata consapevolezza dei propri giorni. Era il tono, cioè, che riscattava la figura, il gesto (e ristabilisce ormai *galoppar*, che se *cavalcar* poteva apparire più vago, riferito al cavallo suonava improprio; e *galoppar per* l'onde, quasi forzandolo — *doma* — ad affrontarle; e tanto meglio *rocce*, dove *scoglio* per effetto del singolare — e peggio per effetto della preposizione *Ag* [li scogli], come pare avesse cominciato a scrivere, — suggeriva troppo l'atto (1)).

(1) *Agli* costituisce dunque il passaggio da *In le* di *a* al definitivo *sullo, sulle*. Da una fredda archeologia (fors'anche nell'intento di una

Ho parlato di ritmo, e non a caso. La soluzione stilistica, voglio dire la soluzione poetica, è qui, come sempre dovrebbe, anche soluzione di ritmo; quella nuova e più vera misura che si è detto trova la sua figura nel moto e nell'accento — nella misura — del verso. Non foss'altro, i vv. 8-11 di *a* affaticavano l'immaginazione con l'insistenza, di endecasillabo in endecasillabo, su di un tipo metrico praticamente invariato: quell'accento costante di 8ª, e tre volte (vv. 8, 10, 11) quello di 4ª, con un aggravamento, dunque, piuttosto che uno scioglimento, nel procedere; e l'evidenza gratuita che viene, dall'immancabile cadenza, alla parola finale di ciascun verso: l'ultima poi (*rostrati*), proprio la meno motivata. In *b* invece, sin dal primo raccorciato tentativo, ecco intanto, concludendo, la tipica clausola foscoliana, il bellissimo endecasillabo *a maiori*; bellissimo perché l'accento ribattuto di 7ª proprio solleva, come allo sguardo, quell'*alpi*, e per l'accento di 1ª che lo richiama e, intonando il verso, è come la prima scoperta della terra lontana, l'anticipazione segreta di quel saluto. Ritornando alla redazione più ampia, è anteposto, anche, *oceàn* a *traversando*, e eliminato un altro accento di 8ª (l'endecasillabo di 4ª, 7ª, 10ª già distende il ritmo, come in previsione dello spiegamento finale); e i vv. 8-9, col loro andamento monotono (ma quello scioglimento, poi, aiuta ora a rilevare certe sommesse variazioni: l'arretramento progressivo, con un graduale allargamento d'orizzonte, del primo accento del verso, dalla 1ª alla 3ª alla 4ª fino — oltre l'improvviso del nuovo accento di 1ª — alla 6ª sillaba), sono restituiti così alla loro vera funzione: esprimere il peso uguale di quei giorni e di quelle opere senza gioia, dalle quali l'animo irrequieto e indomito, pro-

---

più precisa caratterizzazione espressiva: *in le* = *contro le*?) cadeva così nell'eccesso opposto di una rappresentazione realistica, per arrivare a poco a poco, coll'attenuare le determinazioni, a un'espressione meno forzata, più naturale. Tanto l'immediatezza, anche nei minimi espedienti del discorso, era, in un poeta come il Foscolo, dura conquista.

teso senza gesti oltre i confini del mare, si riscatta. Dare il senso, la misura appunto di quella liberazione, fare che il verso ne sia la figura, oltre che la significazione, ecco l'acquisto delle ultime correzioni; del v. 11 soprattutto, veramente sovvertito in profondità.

Ma in che cosa, propriamente, la nuova redazione del v. 11 si distacca, si leva sulla prima? Così come lo si legge in *a* (*minaccia i porti d'Albion rostrati*), il verso, lo si è già osservato, rende un suono falso, doppiamente falso: come testimonianza umana e come soluzione retorica, per l'immagine che rende del Foscolo (con l'animo nuovo che si era andato scoprendo, e quella disposizione discorsiva e pacata a poco a poco affiorante) e per la provvisorietà e esteriorità dei mezzi impiegati. Di bassa estrazione letteraria è quel mero epiteto *rostrati*, scolastica appendice di *porti*: degno fratello di *onnipotenti* del v. 6, con l'aggravante della sottolineatura che viene dalla clausola già sperimentata al verso precedente. E aggiungi quella dieresi (*Albïon*) assolutamente inespressiva, e il nome volutamente « poetico ». Ma la convenzionalità della realizzazione formale non era che la spia della insincerità della rappresentazione. Altra volta il Foscolo aveva dato prove di certo suo gusto d'offrire di sé un ritratto deformato, eccessivo, e raffigurarsi peggiore della realtà; ma possiamo capire che ciò avvenisse sotto la spinta di un'esasperazione romantica, in uno dei sonetti meno risolti, com'è *Non son chi fui* (« Cieca è la mente e guasto il core, ed arte L'umana strage — o, com'è in una variante precedente: « la fame d'oro » —, arte è in me fatta, e vanto »). Qui, la violenza dell'atteggiamento potrebbe trovare una qualche attenuazione nel senso di una sottomissione al proprio destino che lo fa guerriero e nemico e perciò stesso *minacciante*, se non fosse quel traversare l'oceano cogli occhi, che restituisce tutto a lui quel gesto: troppo disumano, oltre che sproporzionato a lui, a lui come si era accinto a questa epistola e come in essa ci appare, così cosciente della propria « parte ». E resta, alla fine, di là dalla distesa dell'oceano, un vano agitarsi da lontano.

Toccò poi, con *d'Anglia le minacciate alpi saluta*, la verità del suo animo; e fu riconoscere un gesto e una immagine e un'espressione familiari (*saluta*), nel tempo stesso che quella *minaccia* si delineava e pesava al suo animo quale essa era, nella sua realtà: non più atteggiamento individuale, manifestazione del suo spirito guerriero e « tempestoso », ma tempesta essa stessa, in cui tutto, e lui pure, è coinvolto (il passaggio dall'attivo al passivo! *minacciate* dunque dalla guerra). Di qui si sostanzia, e direi si sprigiona (quel precipitare del participio sul nome) la vibrazione dell'ultimo verbo. Ed ecco ristabilita anche la verità della scena: *alpi* (parola oltre tutto più poetica, e vaga, e che meglio dipinge) non *porti*: le coste dell'Inghilterra, alto levate (come esprime l'accento di 7ª ribattuto) sul mare, e perciò visibili da lungi (non così i *porti*, rostrati o no che fossero). E queste gli appaiono già nella luce della tempesta che su di esse si addensa (l'effetto del « legato » *minacciate alpi*). Ha traversato con gli occhi l'ampio mare, ed ecco, scopre le scogliere lontane. Sono le rive su cui si prepara a sbarcare, terra nemica su cui porrà piede da nemico: la terra della sua guerra. Ed egli le riconosce con commozione.

Quanti hanno creduto di avvertire in questo verso un significato polemico, la protesta addirittura, contro la progettata invasione e l'imperialismo napoleonico, di chi era condannato a combattere contro un paese non odiato, e lo citano a onore del Foscolo, del suo coraggio e della sua indipendenza, mi pare non abbiano colto il senso profondo, segreto, che corre fra quel *minacciate* e *saluta*, e gliene abbiano sostituito uno più esterno e facile. Oltre tutto, ciò implicherebbe un totale capovolgimento, anche di sentimenti, rispetto alla prima redazione; mentre il progresso riguarda essenzialmente la rappresentazione. Né d'altra parte le lettere di questo periodo portano testimonianze a conforto della interpretazione vulgata: non più certo che qualche amara considerazione sulla sua sorte di soldato, e fastidio del clima e della solitudine. L'equivoco del resto nasce dall'intendere *saluta* nella sua accezione più imme-

diata, come un omaggio reso dal nemico al nemico non odiato, anzi ammirato; che è in sostanza uno starsene contenti al primo dato plausibile, e rinunciare a guardar più addentro. Ora, questa parola ha una sua lunga storia ed eco nel linguaggio foscoliano, e sempre con un significato vaghissimo e si direbbe un misto di significati. Sin dalla prima redazione dell'*Ortis*, lett. XXXVII, leggiamo: « io salutava ad una ad una le costellazioni » (1); e nel secondo *Ortis*, lett. del 20 novembre 1797: « Io salutava a ogni passo la famiglia de' fiori e dell'erbe » (2); dove, in ambo i casi, il saluto esprime questo riconoscere e mirare con animo a volta a volta assorto e inebriato gli aspetti della natura (3). Ancora, nel sonetto *E tu ne' carmi*, v. 2 (« sponda che Arno saluta in suo cammino »), la stessa parola dice la letizia con cui le acque visitano e arridono alle rive di Firenze, il loro fedele accostarsi e trapassarle nel proprio viaggio. Bensì un rattenuto gesto, un gesto che direi dell'anima, un remoto protendersi e trasalire dell'essere è in « da lunge i miei tetti saluto » del sonetto in morte del fratello Giovanni: in quel riconoscere gli amati « culmina » dagli invalicabili confini dell'esilio. Qui *saluto* ha la stessa

(1) *Prose* a cura di Vittorio Cian (Bari, Laterza, 1913), vol. I, p. 131.

(2) *Prose* cit., I, 263.

(3) Allo stesso livello mi pare vada posta una variante al v. 89 dell'Inno III delle *Grazie*, episodio di Tiresia (mi riferisco naturalmente all'ordinamento e numerazione della citata edizione Chiarini del 1904, p. 280). Nel proseguire il primitivo frammento del 1803 (corrispondente ai vv. 79-88), in una delle redazioni autografe, quella dell'*Inserto 11, foglio 3* (cfr. ed. cit., p. 292, v. 165), il Foscolo aveva scritto: « Ma non più salutò dalle natie Cime eliconie il cocchio aureo del sole... ». Il manoscritto preso a base dal Chiarini, e l'edizione Carrer, hanno *rimirò* invece di *salutò*; e la loro lezione aiuta a mettere a fuoco il significato del nostro verbo.

E dagli aspetti della natura ai testi (dal linguaggio contemplativo a quello critico): la stessa espressione dell'animo commosso. Nel commento al v. 91 della *Chioma* (notare l'infittirsi di riscontri intorno agli anni dei sonetti; che fa la forza di questa parola): « Quanto si offrissero unguenti agli Dei e nelle solennità, lo sa ognuno che ha salutato gli antichi scrittori » (*Op. ed. e postume*, vol. I, p. 338).

posizione estrema che nell'epistola, esprime, fin nell'accento, un sentimento estremo, oltre il quale non si può più andare. Abbiamo già tentato di tradurre: riconoscere con commozione. Con un'emozione simile, in una tarda lettera alla contessa d'Albany del 20 luglio 1817 (1), accarezzando il sogno di un impossibile ritorno alla sua « terra greca e materna », « andrò — scriveva — in Grecia, per visitare e percorrere il Peloponneso, e salutare Atene e Sparta e Tebe... », i luoghi insomma che aveva imparato a conoscere e ad amare negli antichi poemi, e ai quali si accostava per la prima volta.

Era andato dunque all'essenza stessa di quella parola, del suo significato; e concludeva così questa parte in modo fermissimo (ne è specchio la fermezza del verso), su questa prima, e intensissima, immagine di sé, del sé più segreto e più vero, toccato già il centro delle proprie ragioni, e di quelle dell'epistola. Di qui, solo di qui, poteva prender l'avvio a proseguire; da questo raggiunto equilibrio e intimità, della sua voce oltre che dei suoi affetti, nasce quella tolleranza e comprensione per le umane opinioni, quella cura di non turbarle (vv. 12-15); nascono quel desiderio che solo l'amico del cuore partecipi del suo vero stato (vv. 15-16), quella più affabile e appassionata confessione (vv. 22-fine).

Versi 12-18. Col v. 12 la scrittura, fattasi leggermente più nervosa nel trascrivere gli ultimi tre o quattro versi, sembra appena ricomporsi; ma non è che un attimo di respiro, come di chi ha sistemato qualcosa che l'aveva finora tormentato. In realtà, i versi che immediatamente seguono alla prima parte appaiono usciti, con quegli ultimi, da un medesimo movimento dell'ispirazione, e come l'inchiostro, così il ductus ritorna quello di prima: quasi che già premessero mentre impazientemente terminava quella trascrizione. Presto però, col v. 14, comincia il

(1) *Opere edite e postume* di Ugo Foscolo: *Epistolario*, vol. II, p. 319.

lavoro di rielaborazione, compaiono i segni della ricerca in atto: cancellature e immediate sostituzioni prima di procedere oltre, interessanti più o meno accentuatamente i vv. 14-18.

I vv. 12-13 si leggono dunque, senza traccia di fatica, così:

> M'udrai felice benedir, m'udrai
> Commiserar; tu fammi lieto ai lieti

(solo la *C* di *Commiserar* appare riscritta su altra lettera maiuscola, *I* o *S*; e una virgola è cancellata con un tratto dopo *lieto*). E proseguiva a riga nuova: *Misero a'* [...] (segue una parola di cinque o sei lettere, ora illeggibile sotto la violenta cancellatura: *miseri*, con ATM? o *tristi*?); *del suo parer* (ATM erroneamente *pensier*) *si pasce* | *Ognun*. Poi tutto questo venne cancellato con densi freghi (solo *Miser-* con freghi più leggeri), il che spiega le difficoltà di lettura, e quello che doveva essere il v. 15 rimase interrotto alla prima parola; e di seguito al v. 14 così cancellato fu scritta altra parola, subito cancellata e resa così indecifrabile (forse, con ATM, *tristi*; da ricollegare a *Misero a'*, il che spiegherebbe i due tipi di cancellatura, posteriore la più leggera?). Infine, nell'interlinea, sopra il v. 14 cassato, di mano più corrente e nervosa, utilizzando alla meglio gli spazi bianchi, fu scritto *dolente a'* [...] *dolorosi* (fra *a'* e *dolorosi*, una sillaba o lettera cancellata, forse *ai*, e subito sopra e un po' a destra un'altra lettera, anch'essa resa illeggibile dalla cancellatura) *ognun sé* e, sulla riga, di seguito al verso cancellato, *pasce*; e a riga nuova, sotto il solitario *Ognun* respinto, cominciato nuovamente il v. 15: *Nel suo parer*; e nuovamente interrotta la riga, e cassate le tre parole con rapidi freghi, e sotto ancora, finalmente, *Nel parer suo*; (ma la *N-* fu poi sostituita con una *d*; se non è vero appunto il contrario). Senza pentimenti appaiono il resto del v. 15, e l'inizio del seguente:

> *qual'io* mi viva, solo
> Tu l'odi,

solo che *qual'io* porta traccia di brevi segni uncinati di cancellatura, senza che l'autore provvedesse a una sostituzione, evidentemente subito pentitosi del tentato intervento.

Fin qui, comunque, i passaggi sono abbastanza chiari, e ciascuna redazione ha un suo volto apprezzabile. Né son gravi i mutamenti subiti dal testo; riguardano direi la dizione, la forma da dare al concetto, che appare definito fin da principio, o diciamo in via di completa definizione man mano che scriveva. Colla metà del v. 16, e fino al v. 18, anche se si giunge a una lezione definitiva e inequivocabile, sono i passaggi che la precedono che restano non dirò oscuri, ma incompleti, sicché non sempre possiamo seguire il filo, l'avventura del lavoro del Foscolo. E questo non perché le cancellature ci defraudino di qualche parola o sillaba, ma per l'impazienza e insofferenza del poeta, che lasciò a mezzo, per altra soluzione, certi tentativi prima che se ne comprenda l'esito, lo sbocco probabile, annotò espressioni che non costituiscono verso, al di qua di un qualsiasi disegno ritmico, cancellò frasi che poi riscrisse tali e quali. A *Tu l'odi* segue un segno verticale cancellato con un tratto orizzontale, indi si tralegge, sotto la cancellatura che subito vi fu apposta, *solo questa e la*, dopodiché il verso, la riga restavan sospesi; ma alla riga sottostante, al solito regolare intervallo, è gettato un altro verso che non è sostitutivo del v. 16, ma proseguimento di quel discorso (come s'inferisce anche dalle redazioni successive), anche se non organicamente collegato al rigo precedente, e anch'esso tutto cancellato:

Pedestre rima discreto ospite accogli.

È evidente l'ipermetria, se *rima* è la parola che traspare di sotto ai freghi; e che il Foscolo annotava dei frammenti di discorso prima di sistemarli e organizzarli in un discorso continuo e in un ritmo. Sopra questo rigo e mezzo cancellati, scrisse nell'interlinea: *e dove coronato libi* (*-i* rifatto su altra lettera) | *Al Genio e all'ira*, avviando così tutt'altro sviluppo; ma mentre il primo emistichio, che

completava finalmente il v. 16, non fu più toccato, cancellò il secondo che lo continuava ed era l'inizio del v. 17, come per un improvviso mutamento di pensiero; poi non ne fece di nulla, e sotto, a riga nuova, senza ritocchi riscrisse, e tranquillamente proseguì (e forse non volle che ritrascrivere in spazio più libero):

Al' [sic] Genio e all'ira d'Alighier, la musa
Che dell'amico

iniziando così anche il v. 18; ma anche questo inizio gli rimase a mezzo, e datogli di frego, subito, alla riga seguente, ricuperò quasi intatto il precedente abbozzo

Pedestre mia discreto ospite accogli.

Giunto alla conclusione di questa seconda parte, non restò, in un momento successivo, che sostituire di seguito a *la musa*, cancellata con un sol tratto di penna, *il fauno*, e aggiungere una *i* ad *Alighier*, accordando (*o* rifatto su *-a*) l'aggettivo possessivo del v. 18. Se non che, su altro foglio (p. 32), ci è conservata la traccia sommaria di un altro tentativo di soluzione per i vv. 16-17, completamente diverso da quest'ultima, e accostabile piuttosto, benché da essa pure divergente, a quella prima sperimentata, e abbandonata, precedente dico all'introduzione dell'inciso *e dove coronato libi* ecc.: da interporre forse tra la soluzione raccorciata e l'ultima più distesa:

Tu l'odi, e *accogli la pedestre musa*
Di liet

(e sopra *accogli*, e pur essa cancellata, una parola forse decifrabile per *onora*). Più in alto poi, a capo del foglio, e al centro della colonna di versi sottostanti, annotata per memoria, e poi cancellata con un frego, una parola: *Pedestre.*

Per i primi tre versi e mezzo (fino a *Del parer suo*) una cosa appare subito chiara. Il concetto ivi espresso, e il sentimento, che lo anima, di tolleranza per i sentimenti e le opinioni altrui, e in un uomo che siamo avvezzi a cono-

scere, per sua stessa volontà e testimonianza, come di tutt'opposto carattere (1); questa professione di « aurea mediocritas » (lasciare ognuno colle proprie convinzioni, rispettare quella letizia o tristezza nella quale ad ogni modo si gode, o ama riconoscersi; anzi assecondare il suo umore, sicché il parlar di lui, del suo stato, non sia occasione di turbamento: perché ognuno ama trovare ciò che cerca, e una conferma ai propri convincimenti, e infine al proprio stato): atteggiamento, persuasione che, più che « oraziana », io direi « didimea » (2), per quella misura saputa imporre a sé contro la propria stessa natura (« teneva chiuse le proprie passioni... »), e non per la propria quiete, ma per l'altrui, per non violare la fatale solitudine d'ognuno; questo motivo, dico, doveva già essere definito, come discorso e accento e peso di sentimenti, e quasi imminente alla mente del Foscolo, se anche dal lato formale questi versi risultano, pur attraverso le successive modifiche (limitate peraltro ai vv. 14-15), ormai pacifici. Sostituirà solo *dolente* a *misero*, onde evitar l'eco, in principio di endecasillabo, di *commiserar* del verso precedente, in una sintassi tutta retta sulle correlazioni (*M'udrai... m'udrai..., lieto... lieti*, fino a *dolente... dolorosi*), come già *commiserar* costituiva « variatio » rispetto a *felice benedir* (3), e con

---

(1) *Lett.* 200 (alla Fagnani): « io sono un po' *intollerante*, e gli uomini un po' troppo importuni ».

(2) Ricordare quell'esclamazione, « opinioni! », con cui Didimo soleva commentare l'altrui disparere. E in una lettera al conte Giovio del 15 ottobre 1809 (*Lett.* 932): « Intanto, sig. conte, mi ami quanto io l'amo; ed io l'amo moltissimo, sino a pentirmi d'avere talvolta palesate un po' troppo le mie opinioni ».

(3) *Felice benedir* vale *dir felice*; ma *bene-* sembra anticipare il complemento predicativo; ché *benedire* è già da solo, quasi, *chiamar beato*, ma *felice* dice il diverso tono e respiro (proprio « felice »: dirla quella parola, come certo diranno coloro), e, con l'espressione pleonastica, il non finir mai di felicitarsi, rispetto allo squallido e solo *commiserar* tutto espresso in quel verbo. Si noti che il segno che traspare, si è detto, sotto la *C-* di *Commiserar* sembra la prima gamba di una *M*; e si potrebbe supporre che a *felice benedir* dovesse rispondere inizialmente un *M*[isero dir] o qualcosa di simile.

un rinnovamento di cadenza, di « cursus » (l'accento dalla prima alla seconda sillaba, e con *dolorosi* alla terza) rispetto a *lieto*; e *dolorosi* verrà di conseguenza, per quel desiderio, trasparente fin nella forma, di conformarsi in tutto allo stato e convinzione di ognuno. Col pronome sostituito alla particella atona (*si pasce...*), ecco rafforzato, e raffigurato quasi, quell'attaccamento dell'uomo a *sé*, alle proprie opinioni (sentirsene nutrito, appagato), e con la posposizione di *suo* a *parer* (anche qui dalla posizione atona alla tonica) ribadita, e fatta esplicita, questa corrispondenza (*sé... parer suo*); oltre che ristabiliva, abbandonando la primitiva lezione *del suo parer si pasce* | *Ognun*, un ordine meno artificioso, con un meno forzato *enjambement*. Quanto all'incertezza, già dichiarata, sulla successione delle due lezioni sovrapposte *del* e *Nel* (ma *N-* non maiuscola e calligrafica come alla riga sopra, ma minuscola grande quanto una maiuscola, farebbe propendere per un ricalco prepotente sulla *d*, minuscola; dunque per l'interpretazione di ATM), ci limitiamo a osservare che se *del* meglio (più regolarmente) continua la metafora di *pasce*, *Nel* sembra raffigurare, attraverso l'apparente irregolarità sintattica, non un legame puramente mediale (*pascersi di...*), ma quel rinchiudersi, a difesa, nella propria opinione, e in questa trovare appagamento.

Ma queste non sono, per esprimerci col Foscolo, che « le apparenze dello stile », che nulla mutano, non dirò all'efficacia, ma alla sostanza del concetto. E a noi, ripeto, non interessa tanto, ora, quella pacatezza di discorso, acquisto nuovo, e che si era del resto andata maturando a poco a poco attraverso il lavoro dei versi precedenti, quanto l'aver egli trovato praticamente d'acchito i termini e le proporzioni esatte delle sue ragioni; che, in una poesia come questa, discorsiva, ragionativa, è quanto dire aver toccato subito il punto. Ora, c'è un passo di una lettera di tanti anni prima, una lettera a Paolo Costa del 1796 (non aveva che diciotto anni, il Foscolo, e aveva ancora da scrivere l'*Ortis*! Altro uomo dunque, altra stagione), che presenta una evidente affinità con questi versi,

ed è appunto citata dai commentatori. Non diremo che l'atteggiamento, l'animo, fosse proprio lo stesso, e caratteristico, fin d'allora, del Nostro; certo è che il gusto di esso, il motivo insomma, durava da tanto. Scriveva dunque il Foscolo giovinetto (*Lett.* 16): « Da' ragione a chi dice male di me; perché rapirgli i diritti che gli dà il suo cervello e il suo core? Pianse, restò rapito, s'imparadisò a' miei versi? no: perché dunque dee dirne bene? Ama la mia rozza semplicità, il mio dir libero e franco, il mio atteggiamento trascurato? anzi l'odia: dunque perché lodare il mio tratto libero, la mia rozzezza, e la mia naturale trascuratezza? — Da' ragione insomma a chi dice male di me » (e vedi come conclude riprendendo la frase iniziale, con giro elegante, e con un senso della clausola che dice il dominio del concetto espresso). E s'intende che « i diritti che gli dà il suo cervello e il suo core » riguardano semplicemente l'altrui libertà di opinione, dove quel *parer suo* di cui *ognun sé pasce* sembra voglia dire l'illusione stessa attraverso la quale uno si vede, ciò che ognuno *sibi videtur* (lieto o doloroso). *Ognuno* dice ora, abbracciando tutti nella sua pietà e come venendo incontro alla precaria condizione umana; dove allora, sotto l'apparente larghezza, concentrava l'attenzione su un obbiettivo particolarissimo (quelli che dicevano male di lui). Proprio qui è la differenza. In fondo, quella era una concessione dettata dall'orgoglio, un dichiararsi capace di sostenere qualsiasi giudizio; era la convinzione del proprio valore anche a dispetto dell'opinione altrui; e quella riaffermazione dei diritti del cervello e del cuore sapeva molto, troppo, di professione romantica. Qui, invece, c'è il desiderio di non aggiungere nemmeno un grano al peso dell'umana sventura, e come il sigillo di quelle due « forze pacifiche » che Didimo sopra tutte esaltava: la compassione e il pudore. E io avvicinerei piuttosto, ai nostri versi, quel passo del secondo *Ortis* (1) in cui Jacopo in immaginazione parla con riconoscenza a Michele, il fedele servitore: « quando

(1) *Prose* cit., II, 26.

io taccio le intere giornate, vinto dal mio nerissimo umore, tu reprimi la gioia del tuo cuore contento, per non farmi accorgere del mio stato ». E vedi del resto la lettera a M^me^ Bagien di cui una redazione è alle pp. 25-27 del nostro autografo (*Lett.* 347 (1)): « C'est une fièvre: le ciel sait que je suis malade; mais les mortels qui dans des occasions pareilles *raisonnent* toujours pour les autres, et ne *sentent* que pour eux mêmes, ont tout le droit et la bonne volonté de me prendre pour fou ».

I seguenti tre versi e mezzo, fino alla fine di questa seconda parte, passarono, come si è visto nella descrizione, attraverso fasi successive d'incertezza e di ricerca. Anche se il discorso arrivò finalmente ad assumere una fisionomia decisa, le vie tentate furono diverse, e alcune si persero dopo pochi passi. Fanno fede di quest'incertezza la frettolosa cancellatura di *qual'io* (v. 15, appena all'inizio del nuovo periodo), così prontamente respinta che il poeta non si preoccupò nemmeno di farne sparire le tracce; la ripresa, pari pari, dell'inizio del v. 17 (*Al Genio e all'ira...*), dopo che appena lo aveva accennato e cancellato nell'interlinea precedente; e lo stato di appunto, più che di variante, di molte lezioni rimaste sospese. Certo, dalla cancellatura ineffettiva di *qual'io* non è lecito trarre illazioni più che generiche. Ma è un fatto che dopo la protasi, per così dire, dei vv. 12-15, quella promessa, col restringersi del colloquio ai due amici del cuore, resta senza esito. Dice *qual'io mi viva, solo Tu l'odi* (testo praticamente intatto, e lo conferma l'appunto di p. 32); ma, nei versi che seguono, nessuna notizia di quale sia veramente la sua vita, niente di più di quanto non abbia già aperto all'amico ai vv. 5-11, ad uso dei pochi memori. Che anzi il discorso si è spostato subito, tocca da quel momento piuttosto l'amico, e lui, Ugo, solo, si può dire, attraverso l'amico (e come gli è amico), di riflesso ovvero per effetto di contrasto; il poeta serbando a sé, anche nel verso, un

(1) Cito dall'edizione Carli, ma il nostro autografo coincide in tutto, per questa parte, coll'originale ateniese.

posto appartato, e tutto suo, al margine di quella gloria non invidiata né condivisa, tanto esaltata quanto inutile al cuore. La parte conclusiva (vv. 22 e sgg.), così passionata e commossa — quella richiesta di una più calda e « corale » solidarietà — scoppia proprio di qui, per una contrapposizione (rispecchiata e direi sostenuta dalla sintassi: vv. 16-17, e soprattutto 19-21) tanto più viva quanto più campo ha dato all'altro termine, il cui sviluppo appare rigorosamente funzionale (cfr. la rigorosa rispondenza sintattica). Ma appunto, il moto (starei per dire la mozione) degli affetti si è riversato tutto per questo sbocco, è precipitato verso questa stretta drammatica; e la condizione presente dell'esule (*qual'io mi viva*) è tutta, alla fine, in quel bisogno di non sentirsi solo e dimenticato nel proprio viaggio.

Si potrebbe, qui, porre la questione della frammentarietà o meno dell'epistola, così come a noi è pervenuta; se cioè quella promessa lasciata in sospeso ai vv. 15-16 non presupponesse uno sviluppo ulteriore, oltre, dico, il punto al quale la fatica del Foscolo si fermò. Ora non si dice nulla, per il momento, di quell'ultima sentenza con cui si chiude il testo che possediamo, come è preparata e finalmente respinta nell'atto stesso di formularla, come cioè sembra proprio tenuta in serbo per una fermissima definitiva conclusione. Il fatto è che se anche il Foscolo prevedeva inizialmente uno sviluppo più propriamente epistolare e narrativo, quella stretta, quell'improvviso convergere di ragioni vivissime, e insomma la sua natura stessa di lirico che lo portava a bruciare tutto in breve, impressero al discorso, col procedere, un andamento più rapido e essenziale, più nel genere della lirica appunto (quel fatale avviarsi verso una forma necessaria che si è detto), operarono a poco a poco una trasformazione dell'assunto e della qualità stessa della poesia. Entro più breve giro, si verifica ciò che il Foscolo stesso osservava, nella *Lettera* al Guillon (1), dei *Sepolcri*, dove « le mezze tinte... guidavano riposatamente da un principio affettuoso ad una

(1) *Opere edite e postume* di Ugo Foscolo, vol. I, p. 445.

fine veemente ». Solo che qui i passaggi sono più tenui, e il « dislivello » tra l'inizio e la fine, anche per effetto di questa inavvertita trasfigurazione, è meno accentuato. Comunque, il manoscritto ci permette di seguire la traccia della diversa piega presa a mano a mano dal discorso, l'evoluzione insomma subita da tutto l'impianto dell'epistola; se in un primo momento, sia in quei quasi versi (16 e sg.) cancellati di seguito a *Tu l'odi* a p. 30 sia nell'appunto di p. 32 (che temporaneamente rifiutava, per altro sviluppo subito interrotto, la clausola poi definitivamente riconsacrata *discreto ospite accogli*), dalla promessa di un più riservato colloquio si passava senz'altro all'invito ad accogliere i suoi versi; e poi inserì invece, in forma di protasi relativa, quell'elemento di contrasto o vorrei dire di chiaroscuro (ma nel senso del tono più che del rilievo, alla maniera che un colore crea l'aria per un altro e lo modifica), quell'accenno all'alta e solenne poesia montiana (*e dove coronato libi Al Genio e all'ira d'Alighier*), e in modi essi pure alti e solenni, e distaccati (quell'ordine sapiente): a suggerire il « milieu » in cui il suo *pedestre* « sermo » avrebbe osato muovere i suoi passi (1), a far più rara e discreta la degnazione dell'amico, e quasi abbellendo e felicitando la sua condizione di poeta a colloquio coi sommi spiriti e visitato dalla fortuna, toccando la corda più sensibile. Mutava così il rapporto tonale, e non solo per ciò che riguarda l'immediata richiesta, per la distanza a cui la cimenta, per la luce nuova di cui si colora quell'amicizia; ma per il nuovo avvio dato al discorso, per lo spostamento delle forze interne, del peso relativo delle ragioni che lo determinano. Era insomma questa contrapposizione di due modi di vita e di poesia (questa specchio di quella) che prendeva il sopravvento, una volta formulata; e sentirà il bisogno di ribadirla subito con una nuova con-

(1) Alcuni commentatori, il Natali ad esempio, intendono *dove* come *mentre*. Io direi che risponde piuttosto ad *accogli*: nel regno, nel sacrario dell'alta poesia di cui sei sacerdote, là dove solennemente sacrifichi alle muse, lascia un posto ecc.

trapposizione, fra ciò che l'amico dall'alto della sua gloria poteva credere desiderabile per lui e ciò che a lui solamente importa; di precisare i termini veri, e i soli consolanti, di quell'accoglienza. L'ironia, o diremo meglio una specie di pacato distacco, già s'insinuava nella solennità dell'inciso; e non tanto per l'allusione all'ispirazione dantesca della poesia del Monti (vivente omaggio all'Alighieri e quasi un sacrificare al suo altare (1)), con quella sottolineatura, grazie all'endiadi, dell'*ira*, che non fu certo musa montiana, quanto per come la voce si esalta nel complemento predicativo del soggetto (*coronato*) anteposto al verbo, e che par compiacere alla gloria dell'amico, fermandolo nell'atteggiamento rituale, nella solennità della sua funzione. Si *libava* (altra parola sacrale, classica), cioè si celebrava il rito, colle tempie coronate; ma qui sarà l'allusione al Monti poeta cesareo, colmo d'onori. E respingerà decisamente, nei versi successivi, quell'immagine « ufficiale », rinunzierà al benché minimo beneficio o riflesso di quella gloria, chiedendo per sé altro e più genuino conforto che l'intercessione presso i potenti.

C'è un passo, nella conclusione della prima lezione pavese (2), dove gli stessi termini ideali, e le immagini stesse, su cui s'imposta e sviluppa e prende forza questa contrapposizione, e che costituiscono i pilastri del discorso, sono riproposti in un rapporto ancor più stretto (e illuminante per l'epistola), come legati da una necessità portata, nella

---

(1) Il Ferrari, si è detto, vide in questi versi una precisa allusione alle terzine *Il Beneficio*, che il Monti compose nella primavera del 1805, e nelle quali Dante appare in visione al poeta. Ma nelle *Osservazioni sul poema del Bardo*, dettate poco tempo dopo, nel 1806, il Foscolo suggerisce una più larga interpretazione di questo riferimento, quando indica nella *Basvilliana* e nella *Mascheroniana* due poemetti dove il Monti aveva « calcate nobilmente le orme di Dante, e rischiarato... con l'imitazione il *genio* di quel sommo poeta ».

(2) Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. VII: *Lezioni, articoli di critica e di polemica* (1809-1811), edizione critica a cura di Emilio Santini (Firenze, Le Monnier, 1933). *De' principi della letteratura*, p. 75.

dimostrazione prosastica, alla massima evidenza, ma già operante nei nostri versi. E col farsi esplicito del rapporto, ecco le parole, da allusive, assumere contorni quasi definitorii, e accenti d'indignazione: « Chi adempie a tutti i doveri dell'arte sua, ... quei solamente può *sacrificare con religione al proprio Genio nel santuario dell'arte* senza l'infelice bisogno di profanarla ne' conviti delle accademie, ove il timore e la vanità profondono scambievoli panegirici, né di prostituirla *agli atrii della possanza* (1) e della ricchezza, le quali spesso *coronano* d'oro gli scienziati e gli artefici, ma del lauro immortale non mai ». Sappiamo ora che il sacrificio è solo santo, e solo degno di corona immortale, se celebrato al proprio Genio; e che cosa significa, veramente, accostarsi agli altari della possanza. Sappiamo quale carica di ragioni, qual fede sottenda il passionato ma fermo discorso dei vv. 19 e sgg. Ma un altro testo dobbiamo produrre, accanto al primo, a documentazione non più delle ragioni ideali che muovevano il poeta, ma di quelle allusioni, e come scendendo sul piano delle occasioni, nel vivo dei particolari rapporti fra i due uomini. È la chiusa della lettera al Monti del settembre 1804 che ci è già occorso di citare (*Lett.* 290), e in cui sollecitava l'amico a adoperarsi in suo favore per l'aggregazione all'Istituto nazionale di scienze, lettere e arti che Napoleone aveva fondato a Milano. L'interessamento del Monti rimase senza effetto, o piuttosto, come pensava lo stesso Foscolo, mancò affatto; e forse da allora il Nostro venne nella determinazione di non domandare più nulla (2). E

(1) Così il testo del manoscritto fiorentino (copia con correzioni autografe. Biblioteca Nazionale di Firenze, Autografi Foscoliani, vol. I, ins. A, p. 7) da cui il Santini. Ma l'edizione piacentina del 1825 (*Alcuni scritti e dettati inediti* di U. Foscolo. Piacenza, Maino, 1825), che utilizzò una copia (o il testo stenografico) di uno scolaro pavese (probabilmente Defendente Sacchi), porta la variante *agli altari della possanza*. Lezione non assolutamente sospetta, dato che il testo dell'epistola era tuttora ignoto.

(2) Si veda del resto la lettera a Massimiliana Cicognara del dicembre dello stesso anno (*Lett.* 293) riferentesi a fatti analoghi: « Ma io

nella chiusa appunto: « Tiemmi vivo nella memoria de' giovani letterati, unica gloria alla quale io aspiro e forse con prosunzione. *E viviti lieto nella tua gloria* ». Nell'epistola poi (che il Mestica arriva a chiamare « palinodia della lettera », mentre ne è, semmai, l'estremo sviluppo), sarà la rinuncia a ogni sorta di gloria, nel disperato sospiro di un affetto, l'unico che potesse essergli compagno nella solitudine.

Resta da considerare, di questi vv. 12-18, *fauno* sostituito a *musa*. E veramente il mutamento rientrava in quella ricerca di un linguaggio allusivo e sommesso, che è propria soprattutto di questa seconda parte; oltre che *fauno* è immagine, perché nuova, più viva dell'ormai impassibile *musa*, e rinnova in certo modo lo stesso attributo *pedestre*, che Orazio aveva appunto riferito a *musa* (1). Ma che cosa intendeva il Foscolo con *fauno*? Se è da escludere che volesse indicare il genere satirico, è per ragioni che sorpassano il dato puntuale, è perché questa poesia satira non è, piuttosto che perché *satira* (*satura*) non ha niente a che fare con *satiro*: nozione ovvia, questa, ai giorni nostri, non così ai tempi del Foscolo; e l'endiadi oraziana citata, diacronizzatasi nell'autografo dell'epistola, avvalorerebbe l'equivoco. Ma la variazione *musa-fauno* supera i termini suggeriti da Orazio, segna la

---

non chiederò più nulla... ». E in un abbozzo autografo della medesima (*Lett.* 293, n. 7, framm. II): « non ho più scritto — né scriverò più. Il raccomandarmi non giova; e quando pur mi giovasse, spenderei l'*onesto* per l'*utile*. — Onde non cercherò più cosa veruna a persona del mondo: lascerò brigare e pregare coloro che [.....] se non la dappocaggine loro e la loro indigenza ».

(1) *Sat.* II, 6, 17, dove « musa pedestris » è il termine speculare di « satirae » nell'endiadi « satiris musaque pedestri ». Ancora nell'*Ars poëtica*, 95, l'aggettivo sta a designare un modo più dimesso, « prosastico » di poesia (« Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri — Telephus et Peleus... »); ma in *Od.* II, 12, 9 è nell'accezione originaria che il vocabolo è adoperato (« tuque pedestribus — Dices historiis praelia Caesaris, — Maecenas... »), come cioè riferito propriamente alla prosa, il *pezòs lógos* dei Greci (« prosam orationem, et quam pedestrem Graeci vocant » Quintil., X, 1, 81).

scoperta, attraverso e oltre questi, di un significato nuovo. Appunto con *fauno*, mediante cioè una divinità minore, minore assai, e da lui risvegliata dal sonno secolare, il Foscolo indicava la pedestrità del suo « sermo » (da avvicinare dunque ai rozzi versi saturnii, « quos olim *Faunei* vatesque canebant », secondo la citazione di Ennio che il Foscolo poteva conoscere dal *Brutus* di Cicerone?), dove *musa* direbbe sempre qualcosa di alto e ispirato; e lo contrapponeva meglio al Genio irato dell'Alighieri. Dio scherzoso, « comico », espressione di stile « comico », *pedestre* appunto, in contrapposizione, proprio di gusto dantesco, allo stile « tragico » che il Monti perseguiva per la sua gloria e per i fasti che illustrava; e personaggio esso stesso di elegia e di altri generi di poesia umile: poco nobile ospite per i santuari dove l'amico celebrava i suoi riti.

Versi 19-fine. Nelle ultime tre righe di p. 30, proseguendo senza interruzione, e senza sforzo apparente (anzi con uno snellirsi, un modo sempre più libero e scattante della mano, nella foga), l'ultima redazione dei vv. 16-18, il Foscolo fissava ormai lo sviluppo del suo discorso, quale era andato prefigurandosi nei versi or ora commentati; anche se qui non siamo che all'inizio di un lungo tormento della materia e dello stile, alla lenta ricerca di un tono, e delle figure di questo, mano mano che i termini di quella contrapposizione che si è detto venivano arricchendosi e completandosi. E nemmeno si può affermare se si arrivi a un risultato definitivo. Ad ogni modo questa pagina 30, come ha segnato, non sul piano materiale soltanto, ma proprio come approfondimento e rivelazione di motivi, di ragioni di dire, il passaggio dalla prima alla seconda parte (secondo quella distinzione, prima convenuta, ma per nulla convenzionale, di tappe o lotti di lavoro), così già include almeno la premessa, o meglio l'avvio della terza. Sono dunque i tre versi seguenti, gettati con evidente fretta e slancio (ne fa fede il salto del pronome personale di 2ª persona al primo verso), come per fissare il concetto, le sue proporzioni:

> Da non laude al verso *nostro* mio, ne vino
> Sul desco mio, ne il tuo pregar sull'ara
> Della possanza in mio favor ti chiedo

dove dopo *Da* va inserito *te*, e la sostituzione di *mio* a *nostro*, benché fatta, a rigore, nell'interlinea, è immediata, come indica lo sviluppo metrico del verso. Spostò poi *mio* avanti a *verso* (*mia* sembra di leggere, ma la vocale finale non è in realtà che un piccolo segno nervoso e angoloso, anziché arrotondato, che il ductus velocissimo — *m-* è una breve linea appena ondulata — avrà protratto longitudinalmente), onde evitare l'identica cadenza, e quasi l'eco, del v. 20 (*al verso mio - Sul desco mio*); in realtà senza sfuggire a un certo parallelismo e meccanicità di dettato (oggetto + complemento, oggetto + complemento) che a mala pena il terzo membretto, con l'infinito sostantivato e la circollocuzione (*pregar sull'ara della possanza*, cioè intercedere presso i numi terreni (1)) e la varietà dei complementi riesce a sciogliere (2). È che solo col terzo membretto entrava, diciamo così, in funzione, e sia pur in modo ancor quasi prosastico, quella contrapposizione, e i primi due ripetevano motivi tutt'altro che peregrini; e il secondo di colore oraziano (e lo abbandonerà, dopo lunga esitazione, ché troppo faticosamente se ne estraeva il senso di un conforto, nell'ebbrezza, per l'esule. E si

---

(1) Per la metafora, per giunta applicata a un poeta, si confronti l'*Elegia sopra un cimitero di campagna* del Gray, nella traduzione del Cesarotti (*Opere* di Melchiorre Cesarotti, vol. XXXIII: *Versioni, poesie latine e iscrizioni*. Firenze, Molini e Landi, 1810, p. 248) dalla quale, com'è noto, il Foscolo trasse più d'uno spunto e più di un motivo (vv. 111-112):

> Né del Lusso e del Fasto arder sull'are
> Incenso acceso all'Apollinea face.

(2) Ch² e ATM leggevano *favore* al terzo verso, tanto che il primo s'indusse a mutare *ti* in *io* per ovviare all'ipermetro, mentre ATM troncava *favor*, seguito poi anche da Ch³. Sta di fatto che *favore* non è lezione sicura, e tutta la seconda sillaba non è che un unico tratto di penna ondulato, nel quale è impossibile distinguere, a rigore, le singole lettere; per cui può benissimo leggersi *favor*. E *ti* è di certissima lettura.

confronti come perentoriamente introdurrà questo motivo nelle *Grazie*, III, 197-198: « ... il Genio in volta Prime coroni agli esuli le tazze »: proprio risuscitandone una figura poeticissima, e illuminandonelo tutto).

Ora, se questi vv. 19-21, così come li abbiamo riprodotti, si possono legittimamente riportare, in una trascrizione diplomatica, di seguito ai versi della seconda parte e come facenti tutt'uno con essi, dato che il manoscritto non porta traccia d'interruzione o pausa alcuna; ciò non è altrettanto legittimo per i tre versi che il Chiarini prima (Ch^2, e poi Ch^3), e successivamente ATM, accodarono direttamente a questi, e che si leggono a capo di p. 31 (*fr. c*).

> In molti uomini lessi e in pochi libri
> (Perch'io cultor di pochi libri vivo)
> Questa sentenza: Amico unico è l'oro.

(Le parentesi del secondo verso sono tagliate da brevi freghi agli apici; e *un-* di *unico* sembra rifatto su altre lettere). Intanto, anche se, genericamente, la p. 31 rappresenta, rispetto alla 30, la prosecuzione del lavoro intorno all'epistola, e il confronto della grafia e dell'inchiostro non rileva differenze sensibili, non è detto con ciò che il Foscolo voltasse pagina e seguitasse d'un fiato; né che quella prosecuzione non potesse cominciare più sotto. E i fogli essendo tutti stati ritagliati e legati insieme mediante carticini, nulla ci autorizza a ritenere l'ordine materiale presente come primitivo. Del resto, anche se il testo dei tre versi comincia apparentemente col primo rigo usufruibile di p. 31, sopra l'iniziale del primo verso, e giusto a intervallo di un rigo, si legge un'altra *I* maiuscola seguita da punto (o questo è il puntino, che il Foscolo soleva imporre anche alla *I* maiuscola, dell'iniziale sottostante); sicché questa lettera solitaria sembra isolare i tre versi successivi dal « precedente » contesto. E in realtà, quale rapporto hanno questi coi tre ultimi di p. 30? Non giustificano essi certo il rifiuto delle lodi, e del vino, e del favore dei potenti, non oppongono degne ragioni, né benefici più preziosi. E se quella contrapposizione che si è detto, di

due modi, di due aspirazioni di vita, e che è già in atto sin dai vv. 19-21 secondo la stesura di p. 30, non aspettava che di completarsi e definirsi retoricamente (*Non... ma...*), nulla autorizzava quell'atteggiamento di amaro cinismo: troppo amaro, e squallido, per quella discrezione di tono che aveva toccato e saputo mantenere finora.

Ma non c'è ragione di collegare senz'altro questi versi al testo di p. 30, e non c'è perciò da cercare giustificazioni a tale collegamento. I tre versi non sono che un appunto che il Foscolo affidò al foglio nuovo, indipendentemente da un contesto e da un discorso (o come elemento di un discorso tutto sottinteso e da determinare), e senza che la testimonianza di una sua esperienza implicasse adesione a quella crudele realtà. *In molti uomini*, dice: questo è l'uomo, libro veritiero: porta scritto nel volto e nelle azioni quello che pensa e sente. *E in pochi libri*: perché difficilmente si assumerebbero la responsabilità di una tale affermazione, come quelli che tendono a mostrare l'umanità in una luce ideale, e a edificarla; e fors'anche perché pochi sono i libri che ha letto (1), e pochi ora se ne trova fra mano, nel suo esilio. Evidentemente, qui, troppi significati (persino il motivo della solitudine dei suoi studi, ravvivato dalle circostanze presenti (2)) si accalcavano e sovrappo-

---

(1) Cfr. il 2° *Ortis*, lettera dalla Pietra (*Prose* cit., II, 26): « I libri m'insegnavano ad amare gli uomini e la virtù; ma i libri, gli uomini e la virtù mi hanno tradito ». Dove già quelle due esperienze parallele, umana e libresca, paiono coincidere, e far come un'esperienza sola.

(2) *Lett.* 289 (sett. 1804): « Eccomi a Calais, ove vivo senza libri, e senza salute ». *Lett.* 290 (sett. 1804): « ... la tranquillità, l'indipendenza, i libri, e tutte le altre opportunità necessarie agli studi mi mancano... ». Ma, prescindendo dalle circostanze attuali, questo di aver ristretto i propri gusti e le proprie frequentazioni ad alcune poche opere, le sole che parlavano al suo cuore, e il disdegno di una fastosa erudizione, è atteggiamento vecchio, e tema di lunga durata: da tanta distanza quell'inciso dell'epistola prendeva il suo particolare accento, e risonanza. Già nel 1° *Ortis*, lett. XXVII (*Prose* cit., I, 114): « La conversazione venne di mano in mano a cadere sui libri che noi leggevamo in campagna: allora tu avresti udito messere tesserci il

nevano al di qua di una definitiva discriminazione e gradazione; e ciò prende rilievo dall'isolamento sintattico del frammento al tempo stesso che conforta l'ipotesi della sua provvisorietà. C'è qualcosa del resto, nel modo di porgere questa sentenza, che ricorda certo uso suo di introdurre d'improvviso — rompendo il corso del pensiero, e come avvio di nuove considerazioni — esempi, favole, metafore, caratteristico dello stile dei *Sermoni* che compose intorno a quegli anni (e di questo stesso tempo, nelle lettere scritte dalla Francia, il gusto di citare, a proprio conforto, qualche gemma della sapienza antica: *Lett.* 293, « Non so dove ho letta *questa sentenza*, ma l'ho letta sin dalla mia fanciullezza e me la ripeto sempre... »; *Lett.* 296, « Mon âme

---

panegirico della ' prodigiosa ' biblioteca de' suoi maggiori e della collezione di tutte l'edizioni degli antichi storici, ch'ei ne' suoi viaggi si prese la cura di completare. Mi sovvenne del nostro Olivo, il quale stava dì e notte co' suoi cinque maestri [Omero, Plutarco, Tacito, Macchiavelli, Montagna], ridendosi di coloro che siedono a scranna professori di frontespizi ». E nel 2° *Ortis*, lett. da Padova del 27 dicembre 1797 (*ibid.*, I, 279): « Nella società si legge molto, non si medita », a differenza di Iacopo che « leggeva pochissimi libri, pensava molto » (*ibid.*, II, 48); e poco oltre (p. 280): « ... vendi in corpo e in anima tutti i miei libri. Che ho a fare di quattro migliaia e più di volumi ch'io non so né voglio leggere? Preservami que' pochissimi che tu vedrai ne' margini postillati di mia mano. Oh, come un tempo io m'affannava profondendo co' librai tutto il mio! ». Ancora, nella lettera del 17 marzo 1798 (*ibid.*, p. 288): « ... a chi mi stringesse o di sempre leggere o di non leggere mai, mi torrei di non leggere mai; e così forse farò » (in una lettera al Bettinelli dell'agosto 1802, contemporanea all'*Ortis* dunque - *Lett.* 95 -: « ... studio più la vita che le opere degl'illustri letterati »). Questo tema operava ancora molti anni dopo; e in una lettera alla Contessa d'Albany del 1815 (*Epist.*, II, 129): « ... in questo tugurio... non ho più libri; e fra il leggerne troppi o nessuno, non so cosa mi piglierei: credo *nessuno* ». Ma già nel paragrafo penultimo della *Notizia intorno a Didimo chierico* (Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. V: *Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di Mario Fubini. Firenze, Le Monnier, 1951, p. 185): « So che in un paese lontano chiamato Bologna a mare, Didimo regalò tutti i suoi libri e scartafacci a un altro giovine militare che ne usasse a suo beneplacito; e fece proponimento di né più leggere né più scrivere... ».

repète à soi-même à chaque i[n]stant *une maxime* que dans mon adolescence j'ai appris en lisant les livres d'un ancien Empereur... »). Forse di qui, da questo spunto apparentemente irrelato, da questo « recommencement » dovevano prender forza quelle più distese ragioni che sembra dovessero essere la forma primitiva dell'epistola, prima che il « sermo » cedesse a un movimento più propriamente lirico. Quello che si può escludere con sicurezza è che l'epistola potesse concludersi con questa nuda e impietosa enunciazione. Per quello che a noi importa, in vista dei successivi sviluppi, qui il Foscolo aveva fissato, anche retoricamente, fino cioè nelle sue proporzioni formali, colori, idee secondarie, un certo motivo e concetto; che immetterà poi nel discorso mediante un verso di passaggio (quello che sarà il v. 24), ma assumendolo con ciò in una dimensione tutta nuova, e caricandolo di tutta la verità della propria passione; con una sola variante al testo, si può dire, quanto bastava però a stabilire il giusto valore e peso da dare a quella sentenza. Rispetto a questo risultato, il frammento così come prima lo consegnò, conchiuso e a primo sguardo sintatticamente autosufficiente (insufficiente in realtà), potrà anche apparire come un elemento prefabbricato da mettere in opera nell'organismo del discorso. Conchiuso, ripeto, ma come frammento o appunto; e come tale deve usufruirne l'editore.

E c'è di più. Una volta avviata con questo appunto di tre versi, la p. 31 rimase, per così dire, impegnata per la sistemazione dei vv. 19-21 (di cui già un primo tentativo concludeva, si è visto, la p. 30) e del loro proseguimento. Ma per un lavoro di tutt'altro genere e ritmo da quello della pagina precedente: non più seguendo il filo dello svolgimento, per quanto faticoso, di un discorso; ma come concentrato intorno al nodo di quei versi 19-21, e più badando a scavare in profondità che a uno scioglimento tematico, che sembra a un certo momento precipitare quasi naturalmente. E quell'appunto iniziale e isolato, messo su carta in tranquilla attesa dell'utilizzazione, segna in un modo o in un altro una pausa, uno stacco nel-

l'elaborazione dell'epistola, e il subentrare di una fase più riflessiva e lenta, meno incalzante anche se non meno tormentosa, e come spiegata su un registro multiplo. Ora la pausa, lo stacco, è forse assai più marcato di quanto a tutta prima non sembri. Fra l'ultimo verso dell'appunto (*Questa sentenza* ecc.) e il prossimo rigo scritto, chi scorra la pagina verso il basso, c'è già l'intervallo di almeno un rigo. Senonché a nessuno verrebbe in mente di seguire un ordine così meccanico e bruto, considerando il nuovo testo come il primo della ripresa e l'inauguratore della nuova fase, e di trascriverlo, come fa il Chiarini, al primo posto fra i rimanenti frammenti di p. 31 (1). Si consideri intanto l'inchiostro con cui sono vergate queste quattro righe, più nero di quello usato fin qui, e che spande di più sulla carta; e la penna più grossa e stanca, e la mano più rapida e nervosa, con quel lieve impennamento della riga verso destra. E poi esse formano un blocco non incolonnato sotto i versi precedenti, cioè piuttosto sul margine sinistro del foglio, come finora aveva usato il poeta, ma tutto spostato sulla destra, in modo da cominciare circa alla metà della larghezza del foglio (*fr. g*):

Non te desio propiziante all'are
Della Possanza in favor *mio*, ne chiedo
Da a *te plausi al mio verso*
Vino al mio desco, o i tuoi plausi al mio verso

(il *mio* cancellato al secondo verso fu poi inserito avanti al sostantivo, e sopra *Da* del terzo rigo rimase fuori della cancellatura l'*a* che doveva sostituirlo; aggiungi un accento cassato sopra la *i* di *desio*). Sull'ampio margine rimasto a sinistra, all'altezza del secondo verso, e dello stesso inchiostro più nero, due parole non chiaramente leggibili, *Prode* o *Pede* (*Pede*[*stre*]?) *mi* (*mi*[*o*]?): un altro inizio, o un appunto precedente? o un tentativo di correzione marginale al frammento in questione? Anche nel primo caso, nell'ipotesi cioè che il Foscolo fosse stato co-

(1) Vedi Ch³, p. 325.

stretto a spostarsi tanto a destra per aver già posato la penna sulla parte sinistra del foglio, si osservi che le due misteriose parole lasciano comunque molto più margine, alla sinistra, che per il solito; e ci si domanda che cosa spingesse il poeta, a spazio praticamente sgombro, a non serbare la marginatura e l'allineamento usuali. Ci si domanda cioè se quella tale ripresa, quello stacco che si è detto, non abbia voluto caratterizzarsi e distinguersi con una maggiore disponibilità di spazio, senza contravvenire a certe abitudini d'impaginazione ormai diventate natura, e le sue prime prove non siano da riconoscere più giù, a circa un terzo dell'altezza del foglio, dove torna il normale incolonnamento a sinistra. Sta di fatto che riappare qui l'inchiostro di p. 30 (e dell'appunto di p. 31) più chiaro e gialleggiante, e quella grafia composta e accurata. Sono dapprima una serie di tentativi di rielaborazione dei versi 19-21, ma molto lontani dalla linea dell'abbozzo di p. 30: versi appena cominciati e abbandonati, e il primo scritto appena più sotto dell'ultimo verso del *fr. g* (non tanto cioè che, se non fosse rimasto interrotto, non sarebbe andato forse a interferire con quello, o per lo meno rimasto a distanza inferiore alla normale; e anche questo conforterebbe a pensare il *fr. g* come scritto dopo (1)). Poi il discorso prende una decisa fisionomia, ma per il ritorno quasi fedele, abbandonate a una a una tutte le altre vie, alla redazione di p. 30; e prosegue senz'altro con quella che è la prima redazione completa della conclusione (vv. 22-27), e che siamo soliti leggere come definitiva (*fr. d*):

A te, Vincenzo,
Non
Tu non con laudi al mio verso, o con doni
Al mio povero ostel,
Da te non laudi al mio verso, ne *doni* vino
Al mio povero desco,

(1) Si osservi ancora che, cancellato in *g* il terzo rigo incominciato, il quarto rigo che lo sostituisce appare stretto sotto il precedente, come se il Foscolo si fosse accorto di avere utilizzato troppo largamente lo spazio bianco lasciato dopo *c*.

Al desco mio, ne il tuo pregar sull'ara
Della Possanza in mio favor ti chiedo:
Ma cor che il fuggitivo Ugo accompagni
Ove fortuna il mena *ardua* di guai.
Mi mentirà così, Vincenzo, quella
Che in molti uomini lessi, e in pochi libri
(Perch'io cultor di pochi libri vivo)
Cruda sentenza: Amico unico è l'oro.

A te del primo rigo fu riscritto d'inchiostro più nero su altra parola; la *D-* iniziale del 5° rigo (*Da te...*) è come se mancasse della parte superiore (e forse aveva cominciato altra lettera); *Al* del 7° rigo sostituisce un precedente *Sul* (*A* rifatto su *Su-*); *ardua* cancellata al 10° rigo (v. 23) è di difficile lettura, e sopra il Foscolo sostituì *aspra*; la *-o* di *Vincenzo* sembra rifatta su altra lettera; la parentesi di apertura al penultimo verso sporge dal rigo, e probabilmente fu apposta dopo; infine anche *Cruda* dell'ultimo verso si legge male sotto la cancellatura, e fu sostituita con *Ardua*. Le cancellature delle prime 4 righe e della sesta furono fatte coi soliti freghi, brevi, nervosi e leggermente svirgolati.

Tanto più il frammento ora citato è da porre in relazione diretta cogli ultimi tre versi di p. 30, in quanto il Foscolo è qui in effetti ancora legato, per la parte corrispondente, all'esperienza di quella prima redazione dei vv. 19-21, impegnato soprattutto a risolvere quel passaggio con successivi tentativi di deviazione da uno schema sintattico non felice (*Da te* rimasto sospeso, abbandonato alfine per altro costrutto: *ti chiedo*), e con tutto ciò restando praticamente fisso a quei termini, a quegli oggetti, e infine a quella sintassi, come appare sin dalla terza e quarta riga cancellate (delle prime due, poco da dire; solo segnalo la prima prova di quel vocativo *Vincenzo*, che poi collocherà in modo così patetico, al punto giusto — anche ritmicamente — della perorazione finale, e proprio in quel verso 24 con cui ricollegherà, finalmente, i due frammenti prima tentati separatamente). Mutato l'impianto (*Tu non con laudi* ecc.), proposta qualche sostituzione (*doni*, *ostel*, quest'ultima parola col suo sapore antico e ricercato, « pellegrino » per dirla col Leopardi

che la accoglierà proprio in *A Silvia*): in realtà, nulla di veramente nuovo. Tanto valeva allora ritornare, quasi totalmente, alla prima redazione, con qualche resistenza (*doni*, *povero desco*) presto sopita (solo *laudi* per *laude*, quasi allargando il campo all'adulazione; e rinunciava definitivamente a quella sfumatura di compiaciuta umiliazione di *povero desco*, per riprendere l'antico e nudo ritmo e discorso). Ma il ristabilimento dello status quo non conta tanto per sé, quanto per come questo quasi risparmio di energie inventive, questo rinvio, gli ha permesso di distendersi e di spiegarsi tutto nell'affettuoso scoppio del v. 22 (*Ma cor che...*): proprio per uno smistamento di forze nel punto nevralgico della situazione. Ed ecco toccato, grazie alla pausa concessa alla ricerca, per aver saputo prender tempo e respiro, toccato quasi al primo rilancio uno straordinario equilibrio e castità d'espressione, e il centro stesso del suo dolore (*qual'io mi viva...* (1)) e della sua poesia: in quel *fuggitivo* detto di sé, tema antico. Ovvio il ricordo dell'inizio del sonetto in morte del fratello Giovanni (« Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo Di gente in gente... ») come dell'ultimo movimento dei *Sepolcri* (« E me che i tempi ed il desio d'onore Fan per diversa gente ir fuggitivo... »); ma per la funzione sintattica gli avvicineremo piuttosto l'« io fuggitivo fra queste cavernose montagne » della lettera ortisiana da Ventimiglia (2): come se l'attributo dicesse che questo *fuggire* è una qualità sua, qualcosa che fa parte della sua natura, di esule (3), perseguitato, cacciato dal destino

---

(1) E ha detto *solo tu l'odi*: *tu* anticipa ora *ma cor...*, la richiesta di un affetto genuino, e *solo tu* indica un rapporto umano, un'intimità che non conta certo sul poeta coronato e sul sacerdote delle muse irate; bensì su quella discrezione ospitale, spogliata di ogni solennità.

(2) *Prose* cit., II, 30.

(3) *Sesto tomo dell'Io*, frammenti dell'*Avvertimento* (*Prose varie d'arte* cit., p. 10): « ... mio padre mi lasciò erede del suo genio ambulatorio... »; *Frammenti vari ed appunti* (*ibid.*, p. 25): « Ogni uomo pare che sia fatto per vivere nella sua patria ed io... per abbandonarla ». E in una lettera dall'esilio (*Epist.* II, 253): « io razza di rondine ».

(*ove fortuna il mena...*), e sua facile preda; e perduto, inafferrabile (viene in mente l'« Italiam fugientem » di Virgilio). Che almeno, dunque, non lo perda di vista il pensiero dell'amico (ecco il segreto di quella commozione: nel rapporto tra *fuggitivo* e *accompagni* (1); e l'endecasillabo a maiori, con l'accento ribattuto su *Ugo*, ci conferma che siamo davvero nel centro della poesia foscoliana).

Tutto il lavoro consisterà poi nel portare i vv. 19-21, il primo termine dell'opposizione, al livello del secondo (e oltre tutto stabilire un giro e un legame sintattico più sicuro). Ma intanto, e non ci tornerà più sopra, da questo acquisto fermissimo prende ragione ed anima il movimento conclusivo, nato quasi da un unico trasporto, per un « surcroît » d'accento (quella commossa cadenza, *Mi mentirà così...*, cui dà risalto, e un di più d'affetto, il vocativo *Vincenzo*); ed è il riconoscimento, alla luce che gli viene da quel centro intensissimo, dell'effettivo valore, del limite, per lui strenuamente attaccato a una speranza, di quella sentenza, di quell'esperienza crudele squallidamente registrata in testa alla pagina: assunta ora (senza quasi toccarla) nel discorso, pronunciabile, ma perché saputa non vera (2). Fatta propria, sofferta vorrei dire, nell'atto di negarla: ecco quello che ho detto castità d'espressione, e non d'espressione soltanto. Sarà bastato quel *Mi mentirà* (sarà menzognera, non vera per me; resterà smentita) da cui piglia nuovo avvio, perché i tre versi, da quella loro intangibilità lapidaria (*In molti uomini lessi e in pochi libri... questa sentenza...*), acquistino un che di precario, ridotti ormai a una posizione di dipendenza: non

---

(1) Nota come *accompagni* s'interponga fra *fuggitivo* e *mena*, quasi rompendo la forza di quel turbine. E *ove* (ovunque) dipende appunto da *accompagni*.

(2) In una lettera alla Donna Gentile del 31 ottobre 1815 (*Epist.* II, 114), un analogo movimento e sviluppo: « O amica, anzi sorella, e direi quasi moglie mia, e madre, e figliuola mia, dacché tu sola quasi, tu sola, da' miei parenti in fuori, mi hai dissuaso dalla dolorosa opinione che l'equità e la religione dell'Amicizia fossero bandite oramai dalla terra ».

più affermazione di un'esperienza (*In molti uomini lessi...*), ma determinazione relativa di quel *mentire*, che soprattutto conta (*quella che in molti uomini lessi e in pochi libri... sentenza*); sarà bastato distanziare tanto l'aggettivo dimostrativo dal nome, interponendovi la relativa, e la parentesi, per staccare e respingere da sé quella *sentenza*. Prima che questa venga, finalmente, formulata, noi sentiamo il conforto ad essa, un che di confidente e di caldo (*Mi mentirà*); e *così* dice la naturalezza dell'effetto, solo che l'amico voglia versare quel balsamo sulle sue ferite (e pare quasi impossibile che glielo neghi). La « suavitas » dei passaggi si è fatta carne e sentimento, è lo specchio dell'animo. E può, ora sì, perfino ironizzare (v. 25) su quella differenza fra *molti* (uomini) e *pochi* (libri); e nella nuova inclinazione presa dal discorso anche la parentesi del v. 26 prende colore d'un sovrappiù di confessione e d'affetto. Muterà poi solo *Cruda* dell'ultimo verso in *Ardua*, per quel più di senso (dura da accettare non solo, ma quasi irraggiungibile al suo sentimento), e quell'accento e vibrazione che viene alla parola dal cominciare per vocale (vocale più liquida), e vocale tonica, sulla quale il verso, il discorso (e quasi la sua coscienza) hanno un estremo impennamento (dopo il lungo inciso, e in principio di verso, e fortemente accentata, questa parola dice davvero quanto quella sentenza è *ardua*); e sostituirà di conseguenza *ardua* del v. 23, un po' classicheggiante ed esteriore, detto della fortuna, con *aspra*, che meglio caratterizza il sostantivo, e anticipa come un'immagine di quei *guai* (1), riscattando un poco la formula attributiva.

Quanto resta, ormai, del suo lavoro, in questa e nella pagina seguente (*fr. e-h*), riguarda esclusivamente i vv. 19-21, rimasti a uno stadio ancora instabile, e fermentante. E quando, dopo reiterati sforzi, gli parrà d'aver toccato

(1) Per il significato di questa parola, cfr. il 2° *Ortis*, lett. da Ventimiglia (*Prose* cit., II, 31): « La mia morte sarebbe per me la meta de' guai, e per voi tutti la fine delle vostre ansietà sul mio stato ».

il punto, di avere operata l'indispensabile fusione coi versi conclusivi, si accontenterà (*fr. h*) di annotarne di seguito l'attacco, ormai pacifico (*Ma cor che...*), a conferma del suo *placet*. Certo, di quanto era andato avanti in questi ultimi sei versi, come sospinto da un unico impulso, di tanto in quei tre versi era rimasto fermo e come impigliato, dopo vano dibattersi, sulle primitive posizioni. Dello sforzo prodotto dal Foscolo intorno a questo nodo, a chiarire a se stesso quali effettivamente fossero i termini in giuoco, restano, a documento, quattro distinti blocchi elaborativi: quello già citato, scritto in alto sulla destra del foglio, in corrispondenza dello spazio rimasto bianco (*fr. g*), e altri tre, uno (*fr. e*) scritto quasi in continuazione dei versi ora esaminati, nella parte più bassa del foglio, e incolonnato con quelli, uno (*fr. f*) che a questi si affianca utilizzando il margine destro, dall'altezza del secondo verso non cancellato (*Al desco mio* ecc.) fino all'altezza del v. 23 (*Ove fortuna* ecc.), e infine uno (*fr. h*) riportato sull'altra faccia del foglio (p. 32), di seguito al già menzionato abbozzo frammentario dei vv. 16-17; ed è quello appunto che porta l'indicazione del proseguimento (*Ma cor che...*) e che sogliamo leggere come redazione definitiva.

Considerazioni analoghe a quelle fatte alle pagine precedenti per la cosiddetta seconda redazione (*fr. d*) dei versi 19-21 (inavvertibilità del passaggio di scrittura dai versi soprastanti, che son quelli — 22-27 — del finale; colore dell'inchiostro, immutato; e soprattutto l'abitudine di comporre in colonna, utilizzando lo spazio verticalmente, con un lieve spostamento progressivo del capoverso verso destra che già si delinea nel blocco precedente, e che più d'ogni altra cosa sembra indicare la continuità del lavoro scrittorio) ci inducono a credere che il *fr. e*, che prende le ultime cinque righe della pagina, distaccato appena da *d*, rappresenti il terzo tentativo. Il primo verso e mezzo, oltre tutto, ripete l'impostazione, l'avvio delle due prime redazioni:

> Da te non *laude* al verso *mio*, non vino
> Sul desco *mio*,

con un iniziale regresso, anzi, alla prima stesura, in quel *laude* singolare (poi sostituito nell'interlinea con *plauso*, singolare sì, ma che già dice lode pubblica, e sonora), in *Sul* riaffermatosi su *al* [*desco*], e nel temporaneo tentativo, ancora, di posporre a *verso* l'aggettivo possessivo (successivamente ricollocato, nell'interlinea, avanti al nome); e con un momento di esitazione, pare, circa *desco mio* (cancellato subito *mio* e sostituito di seguito con *nostro*, a sua volta abbandonato e cassato per ritornare a *mio* scritto nell'interlinea sopra quello cancellato), che si spiega forse col terzo *mio* che si preparava nello stesso verso (*in favor mio*). Ciò che vien dopo, comunque, non è che un rimaneggiamento, e un'amplificazione, del seguito delle due prime redazioni:

ne in favor (1) mio te *chiedo*
All'are del poter propiziante.

Nel primo verso *chiedo* fu poi sostituito, nell'interlinea, con *voglio*; e *poter*, del secondo verso, fu la prima parola cancellata, e sostituita nell'interlinea con *favor*: cancellato poi con tutto il verso. Il quale fu così rifatto, al rigo sotto, e prolungato:

Propiziante del favor sull'are
Per farmi bello d'un regal sorriso.

Si provava insomma a ridisporre nel verso gli stessi materiali della redazione precedente, *l'ara della possanza*, *in mio favor*, *chiedo*; soprattutto il verbo, troppo lontano, e che faticava a reggere quei tre versi di complementi oggetti, con quel giro di gusto classico per giunta: posto ora al centro. Ma all'astratto *il tuo pregar*, reso più scialbo

(1) Le parole *ne in favor* sono scritte nell'interlinea (dunque *mio* che segue era già scritto, dato che è sul rigo; o forse il Foscolo cominciò coll'utilizzare l'interlinea per non prolungare troppo il verso sulla destra) sopra due parole parzialmente cancellate. Una è *nostro* già citato, l'altra potrebbesi leggere, con un po' di sforzo, *merto*; certo è che è scritta molto confusamente. Sarà forse da collegare con *nostro* (*nostro merto*), tanto più che la cancellatura, fatta con freghi sottili, sembra unica? Sta di fatto che si tratta di correzioni troppo frammentarie perché se ne possa intravvedere il senso.

dall'esser terzo di quella serie (*laudi*, *vino*, *il tuo pregar*), sostituita una più tangibile immagine, *te... propiziante* (non l'atto in sé, quasi senza colore umano, ma l'uomo operante, partecipante, colto nell'atto), con la determinazione di quella preghiera (una particolare preghiera, quella propiziatrice del favor dei potenti), e quella maggiore perentorietà e forza allocutoria che è nel pronome personale oggetto (*te chiedo*) rispetto alla particella pronominale (e muterà poi, su questa linea, *chiedo* in *voglio*: *te voglio*), anche a costo di rasentare, ancor più di prima, l'anacoluto (Da te *non plauso...*, *non vino...*, *né...* te *voglio...*) e di affaticare il collegamento col seguito (*né... te voglio propiziante...*, *ma cor...*). Questa redazione sembra proprio svolgersi a mano a mano per suo conto, indipendentemente dal contesto. E sostituito a *poter* una più nebulosa divinità (*favor*), e non importa se con una lampante ripetizione dal verso precedente, eccolo ricomporre più elegantemente e armoniosamente il verso in *Propiziante del favor sull'are* (resta il plurale *are*, ma è restaurata la preposizione *sull'*); e stempera il senso prima racchiuso in *poter* in una ornata perifrasi, e un verso di più (*Per farmi bello* ecc.), esorbitando dalla casta misura che presiede a questa epistola, e dicendo in realtà assai meno.

Sarà questa una licenza di breve durata; e già a lato della seconda redazione (*d*), sul margine destro del foglio, troviamo ristabilita la primitiva misura e, entro quel limite ormai acquisito, rotto finalmente uno schema da tempo immobile, e immobilizzante. Un primo avvio, a metà interrotto:

Non io te vog[lio]

su cui diede di frego; poi, a riga nuova, con più sicurezza:

Non, te, dolce amico, in favor mio

(la seconda virgola cancellata). E dopo una nuova esitazione, per cui comincia a scrivere *All'ara* (nuovo, e definitivo, mutamento della preposizione) e subito cancella, e a riga nuova accenna altro attacco (*P...*): ripassando la

penna su questa lettera isolata e ritornando sull'idea prima, quasi di getto il secondo e terzo verso:

> All'ara del poter propiziante
> Voglio, ne chiedo a te plausi al mio verso,

con la virgola finale che impegnava al proseguimento.

Che questa redazione sia strettamente legata all'esperienza di quella rappresentata da *e* e ora esaminata, è fuor di dubbio. E par verosimile che il Foscolo, non avendo più spazio sufficiente a pie' di pagina, si servisse del largo margine destro in corrispondenza del passo da rielaborare. È vero che il verso *All'ara del poter* (1) *propiziante* così come si legge ora in *f* è lo stesso prima proposto in *e*, e quindi sostituito; sicché si potrebbe sospettare che fosse stato trasferito in *e* dalla redazione marginale come da redazione precedente. Ci richiamiamo tuttavia a quel modo di procedere del Foscolo già segnalato; per cui non riesce nuovo che egli sia ritornato alla lezione primitiva, che oltre tutto evitava la ripetizione di *favor* a distanza di un verso. Del resto, sembra che per un istante la lezione dovesse essere tutt'altra, se guardiamo a quel *P...* verso il quale aveva oscillato la sua esitazione nei confronti di *All'ara*, e che forse, dietro lo sviluppo di *e*, va integrato *P[ropiziante* ecc.]. Sarebbe allora anche questo un ritorno a una lezione precedente che, non ammesso per una direzione, ci troveremmo ad ammettere per la direzione contraria: argomento ancipite insomma. Sta di fatto, invece, che *f* segna la definitiva accettazione del nuovo impianto sintattico (*non te voglio propiziante...*) introdotto, un po' in sordina, nella seconda parte di *e*, ma assunto ora (e ciò appare fin dal primo tentativo abbandonato *Non io te vog...*) in posizione, per così dire, direttiva, in primo piano, a condizionare l'intero discorso. Il poeta non fa che ridisporre, ancora una volta, gli stessi dati (eliminato naturalmente il verso di giunta, puro « hors d'œuvre »); ma

(1) Chiarini (Ch² e Ch³) e ATM leggono concordi *favor*; ma cfr. *favor* del verso precedente.

distendendoli più lentamente, con qualche indugio (*dolce amico*: una formula che qui risulta oziosa, e fuori tono, e che tornerà nei *Sepolcri*, 8, a modulare la frase, e propriissimamente, come riflesso del verso armonioso del Pindemonte) e un giro quasi artificioso. Pure, ecco fissato subito, più direttamente e perentoriamente, il rapporto con l'amico (*Non te... voglio*); col complemento predicativo *propiziante* addossato al verbo, a evitare una eccessiva dispersione dei termini essenziali della proposizione, e come a dar forza, a rincalzare *voglio* che, così distante, fa spicco in principio di verso. Gli risponde ora *chiedo* (sostituito da *voglio* sin dalla redazione precedente, e rimasto perciò inutilizzato); e non si dice quanto la sintassi, così articolata, e per virtù anche dello sfrondamento operato (eliminato uno dei tre membretti, quello del *vino*: ogni membretto un verbo, dunque), ne risulta sveltita, e agevolato il collegamento coi versi successivi (*né chiedo a te plausi* — il plurale, riaffermatosi, dice ormai quasi onori e trionfi — ... *Ma cor*...). E, nell'insieme, una più misurata gradazione; e nota la rispondenza che ora si stabilisce, parte a parte, fra i vv. 16-18 e questi: la prima negazione (*non te voglio propiziante*...) sviluppa l'immagine del sacerdote dei vv. 16-17, la seconda (*né chiedo plausi*...) precisa il senso dell'invito dei vv. 17-18. Il sacerdote di Dante è il sacerdote dei potenti, quella solenne poesia ammantata di sdegno serve in realtà a lusingarli; e in tal veste nemmeno la lode privata sarebbe forse genuina e senza riflesso di quell'atteggiamento. Se dunque il suo pedestre « sermo » osa chiedere accoglienza, non è perché della propria gloria e fortuna si compiaccia il Monti di renderlo partecipe: del favore di cui si può fare intercessore come del plauso che egli stesso può dispensare. È l'amico che Ugo cerca, spogliato d'ogni potenza e splendore, e perfin del ricordo della sua fama; è la parte migliore di lui che egli reclama, perché lo accompagni nell'esilio. *Ma cor* ecc., si è detto, risponde veramente, e soltanto, a *solo tu l'odi*; e quella figura che il poeta ha creata e adornata, ecco che a poco a poco la cancella dalla sua mente.

Sono questi, nel loro giusto ordine, i termini definitivi di quella contrapposizione su cui fa perno il terzo tempo dell'epistola e in fin de' conti l'epistola tutta; e al Foscolo non avverrà più di mutarli. E la redazione *f* fa da passaggio a quelle che sono senza dubbio le ultime due prove, distinte entrambe da certi dati compositivi comuni e, esteriormente, dalla qualità più scura dell'inchiostro, dalla penna forse più stanca, e dalla particolare posizione nel foglio. Una, *g*, è quella inserita più in alto, sulla destra di p. 31, in corrispondenza dello spazio bianco lasciato dopo il primo appunto di tre versi (*fr. c*), e che abbiamo già citata:

> Non te desio propiziante all'are
> Della Possanza in favor *mio,* ne chiedo
> *Da* a *te plausi al mio verso*
> Vino al mio desco, o i tuoi plausi al mio verso

(*mio*, si è detto, fu poi anteposto a *favor*, e *a* doveva sostituire *Da* nell'interlinea, e sfuggì alla cancellatura). L'altra, *h*, si legge sull'altra facciata, in alto, di seguito all'appunto per i vv. 16-17:

> Non te desio propiziante all'are
> Della possanza in pro nostro, ne chiedo
> Da te sommo cantor plausi al mio verso
> Ma cor che

(s'interrompe). Sulla successione di queste due ultime stesure, nessun dubbio mi pare si possa affacciare, data la loro disposizione sulle due facce del foglio; e la grafia più sicura e chiara di *h*, e l'assenza di ogni tormento d'elaborazione, sembrano rispecchiare il tranquillo approdo alla riva tanto cercata. Se poi, al punto dove si è fermato il nostro esame, individuato ormai il disegno nelle sue linee essenziali, si trattava, per questi tre versi, di ottenere un maggior equilibrio fra le parti, che nella redazione *f* apparivano fortemente sbilanciate, con tutto il peso dei verbi che premeva sul terzo verso, e la tortuosa fatica della prima proposizione, cui mal rispondeva l'asciuttezza della seconda: ecco in *g*, consumate tutte le forze per dare alla

prima proposizione una misura più raccolta e quindi più spazio alla seconda, ecco questo spazio rivelarsi incolmabile, sordo (quel nudo *né chiedo a te plausi al mio verso*, tal quale è in *f*, calatovi dentro tutto d'un pezzo, sperimentalmente, senza convinzione), poi tentato con maggior spiegamento di parole, richiamando in vita il motivo, ormai respinto, del *vino al suo desco*, e stanche cadenze. Nessuna invenzione, qui, ma tentare, attaccarsi ancora al già detto, e non riuscire a liberarsene. Poi, voltata pagina, entro l'identico limite, inventare sarà ridimensionare dall'interno proprio quelle parole sembrate così aride (*né chiedo Da te plausi al mio verso*), facendole lievitare e respirare in quell'inciso, nel vocativo *sommo cantor*, così felicemente interposto.

Ma il primo verso e mezzo, e il motivo più pungente di quella contrapposizione, avevano sin da *g* preso la loro forma definitiva. Serbato, della redazione precedente, *Non te*, con la forza negativa perentoria e la scansione netta che viene dai due monosillabi contigui, eppur distintamente sillabati, gli avvicina il verbo, già forzatamente distanziato, a far più stretta quella partecipazione e come per formulare subito chiaramente il rifiuto, se anche reso più discreto e suasivo mediante la sostituzione di *desio* a *voglio*; e recuperata anche quella prima immagine, *le are della Possanza*, che tanta risonanza doveva avere a distanza d'anni. Ancora una volta, l'ordine poetico è quello più semplice e naturale, di un discorso quasi prosastico, e sfrondato d'ogni ornamento; per una riscoperta, a mano a mano, sul filo delle proprie ragioni, delle ragioni di un genere di poesia. Eppure, in tanta semplicità di mezzi, ciò che distingue la nuova redazione è proprio la ferma sostenuta scansione di questi due versi, e il respiro che par sorreggere il senso, l'accento pieno e commosso di ogni parola, specie all'avvio. Come se, attraverso quella lunga ricerca, questo motivo si fosse venuto caricando di forza a poco a poco, tanto da bastare, alla fine, a tutto lo svolgimento conclusivo. Tanto più falso e stanco appariva perciò quel terzo verso, con quelle uguali cadenze, opache,

quei temi ormai consunti che si accatastavano, e lo spesseggiare dei possessivi.

Nella redazione *h*, della prima proposizione non toccherà che *in mio favor*, su cui nella stesura precedente aveva speso le ultime esitazioni (possessivo anteposto o posposto), sostituendogli *in pro' nostro*, e non per un gusto latineggiante del plurale, dato che del suo verso dirà *mio* (semmai, un riflesso del linguaggio alto con cui ha raffigurato la poesia montiana), ma, nell'assillo di eliminare i troppi *mio*, per abbracciare con la sua la sorte di tutti i compagni d'esilio e di fatiche, e come facendosi voce di un più vasto dolore (con una variazione di ritmo, per giunta, — dall'endecasillabo di 4ª, 8ª, 10ª a quello di 4ª, 7ª, 10ª, — anche rispetto al verso precedente, e con uno sviluppo più prosatico, e una più significativa pausa). Dei due membretti che seguono, invece, toglierà definitivamente l'uno, tardivamente resuscitato, e all'altro, recuperata la precedente lezione *né chiedo Da te plausi al mio verso*, darà il respiro di quel vocativo *sommo cantor*, che non è qui oziosa allusione se contribuisce ad accentuare l'umiltà del suo verso, e la propria discrezione (da un *sommo cantore* non si oserebbe pretendere nemmeno un generoso consenso), e con la stessa sospensione che crea ribadisce sommessamente quella contrapposizione fra il sacerdote dell'alta poesia ispirata (dal quale può venire, di riflesso, anche la fama) e il pedestre fauno, quella distanza insomma da cui cerca di far discendere l'amico per la via del cuore. È così che, dopo quell'appassionata perorazione (*Ma cor che* ecc.) che costituisce il secondo termine della contrapposizione, l'affettuoso appellativo *Vincenzo*, rinviante al suo corrispondente *Ugo*, raffigura l'altro volto, il solo amabile, di quell'amicizia, è la voce di un diverso e sincero rapporto umano. I dati compositivi, starei per dire i « colores » retorici, sono figura del sentimento. E quella semplice indicazione lasciata in sospeso al quarto e ultimo rigo, è non solo il segno della riva toccata, ma come la testimonianza di un intimo accordo. È importante notare come a mano a mano che chiariva a sé le sue ragioni, e ne saggiava l'attiva forza,

il poeta venisse richiamando sempre più a sé, fin nelle apparenze del discorso, quei significati, quegli oggetti, quelle parole, sempre più perentoriamente ribadendo questo rapporto con sé (dove prima non era riuscito che ad illuderlo di oziosi aggettivi possessivi, *mio* verso, desco *mio*, *tuo* pregar, *mio* favor): Non *te desio* propiziante (quanto dispersivo il precedente *tuo pregar*!)... né *chiedo da te...*, ma cor che *il fuggitivo Ugo accompagni...*; fino a *mi mentirà*, a quel pateticissimo dativo, di cui s'illumina di riflesso anche il *lessi* del v. 25, e perfino l'inciso del v. 26, e che ora s'intona da tanto lontano. Proprio gli pareva di stringere, così, la certezza che « l'equità e la religione dell'Amicizia *non* fossero bandite oramai dalla terra », che non fossero perduti quei valori nel cui nome si era mosso a comporre e si era andato a mano a mano ritagliando un sempre più ristretto rifugio, e che costituiscono il motivo stesso di questo genere epistolare. Motivo non più occasionale, ma scoperta tutta della poesia: per il riconoscersi della poesia, dei suoi modi, nelle sue ragioni.

***

Resta da definire la questione, lasciata in sospeso, relativa a C. Si tratta cioè di stabilire, su argomenti interni, voglio dire in base all'esame del testo pubblicato dal Carrer (non soccorrendoci da parte sua testimonianze circa l'origine di esso), se C possa considerarsi come rappresentante di una tradizione a sé, e cioè riproduzione di un originale diverso dall'autografo, o se debba invece essere degradato a rimaneggiamento operato dal Carrer, o chi per lui, sull'autografo stesso. All'atto pratico, se C possa sottoporsi a « recensio », o sia da respingere come « descriptus ». È insomma la posizione di C rispetto all'autografo che ci interessa; e l'unico termine di giudizio è appunto quello offertoci dall'autografo stesso. Ora, si è detto qual è l'aspetto caratteristico di questo: non una serie di stratificazioni che abbraccino l'intero testo, da un primo abbozzo frettoloso a una più matura usufruizione di quelle

premesse, e rappresentabili sia pur con approssimazione mediante « curve di livello », ciascuna delle quali costituisca il perimetro di una fase particolare dell'elaborazione dell'epistola. Se anche, alla fine di questa nostra lettura del manoscritto, l'impressione che se ne ricava è di conti che tornano da tutte le parti, quella spiegata davanti a noi non è una figura chiusa (come di tanti contorni concentrici), bensì uno sviluppo aperto. Il raggiungimento di un certo risultato, di un certo livello è scala allo svolgimento ulteriore, è la condizione stessa del progresso inventivo. Il superamento lirico di un genere di più temperati modi, di ambizioni terrestri, ne è la riprova. L'autografo non si lascia leggere per strati, bensì nel senso stesso dello svolgimento del discorso.

Orbene, il testo C, nella apparente sua adiacronicità e inarticolazione, sembra proprio rispecchiare questa dinamica, rientrare in quella « funzione ». Non costituisce uno strato determinato, ma è come l'interpretazione approssimativa di quel moto di ricerca. È come, ho già detto, se il Foscolo, nel procedere, annotasse man mano, a parte, il risultato di un certo sforzo, quasi per fare il punto, fissare certi termini di riferimento della sua fatica. Si prenda dunque il testo C:

> Se tra' pochi mortali, a cui negli anni
> Che mi fuggir fui caro, alcun ti chiede
> Novella d'Ugo (ché il tacerne, troppo
> Indegno fora all'amor nostro, o Monti)
> Rispondi: in terra, che non apre il seno
> Docile a' rai del sole onnipotenti,
> Passa la vita sua colma d'oblio;
> Doma il destriero a galoppar per l'onde,
> Sulle roccie Piccarde aguzza il brando,
> E navigando l'ocean cogli occhi,
> D'Anglia le minacciate alpi saluta.
> M'udrai felice benedir, m'udrai
> Commiserar; tu fammi lieto a' lieti,
> Dolente a' dolorosi. Ognun sé pasce
> Del parer suo. Qual io mi viva, solo
> Tu l'odi; e dove coronato libi
> Al genio e all'ira d'Allighieri, il canto
> Pedestre mio, cortese ospite, ascolta.

Non te desio propizïante all'ara
Della possanza in mio favor, né chiedo
Vino al mio desco, o i tuoi plausi al mio verso,
Ma cor che il fuggitivo Ugo accompagni
Ove fortuna il mena aspra di guai.
Mi mentirà così, Vincenzo, quella
Che in molti uomini lessi e in pochi libri
(Poich'io cultor di pochi libri vivo)
Aurea sentenza: amico unico è l'oro.

Se confrontiamo coll'autografo, ci accorgiamo che questa lezione, apparentemente definitiva e pacifica, non si dispone tutta a uno stesso livello temporale. Quello che ne risulta è una sorta di ricostruzione dell'autografo, seguendo per così dire una linea assai vicina a quella di cresta. Non ci allarmino varianti che non si rintracciano in nessuna delle prove di mano del Foscolo (1). Le stesse lezioni che hanno il conforto di qualcuna delle redazioni fiorentine vanno considerate non in sé, frammentariamente, ma in rapporto con l'intero testo. Ai vv. 5-6, il fatto che il primo verso di C rispecchi *b* e il secondo *a* potrebbe, a restare a queste isolate apparenze, significare una redazione intermedia tra *a* e *b* (progredita da *a* a *b* solo parzialmente). Ma il v. 6, così come lo leggiamo definitivamente fissato in *b* (*obbedïente al scintillar del sole*), non è correzione sopravvenuta in seguito, dopo che il Foscolo era andato avanti: è la soluzione che appunto gli consente di procedere. Solo dopo scritto questo verso, in quel testo, si decide egli a dare assetto definitivo al resto della prima parte, e a spingersi oltre. La soluzione stilistica particolare è la condizione della scoperta e della fatica successiva. E dal testo C risulterebbe invece che tutta questa fatica,

(1) Alcune, si è già osservato, sono faciliores rispetto a quelle dell'autografo (v. 17, onde 18, e forse 27). Altre, come il *ché... troppo* del v. 3, sembrano spiegarsi sull'autografo (certe sue caratteristiche grafiche); e così dicasi di *navigando* del v. 10, ché in *b* tale potrebbe essere, per un lettore frettoloso, l'interpretazione di *traversando* (la *s* lunga scambiata per *g*, la *e* con apice, alla maniera antica, presa per *i*, e la *r* interposta quasi inesistente).

segnata nelle carte fiorentine in modo che direi doloroso, è solo apparente, oziosa, un circolo vizioso; e che l'intero sviluppo dei 27 versi, e la stessa redazione dei vv. 19-21 com'è nel *fr. g* appartengono allo stesso tempo della lezione *Docile a' rai del sole onnipotenti* che conosciamo da *a*.

A queste condizioni, nonché una « recensio », persino una scelta fra C e l'autografo è per se stessa impossibile. E oserei dire che l'autografo, così come si è spiegato ai nostri occhi, non consente altra storia che quella che abbiamo proposta, sembra escludere addirittura la possibilità di ulteriori rivelazioni, bloccare, consumare in sé tutti i termini probabili di quella ricerca. Lasciamo pure i due testi separati, e al lettore, se crede, l'opportunità di personali confronti. Ma la mia ricostruzione è basata esclusivamente sulle testimonianze autografe, e le lezioni di C esulano dall'apparato critico. Questo ci premeva soprattutto di mettere in chiaro. Anche se queste ultime considerazioni ci hanno permesso di sottolineare una volta di più quell'aspetto di poesia « in progress » che caratterizza l'epistola; dirò meglio: di poesia che si viene scoprendo e rivelando nel suo corso, modulazione dell'anima. La prima testimonianza del lavoro poetico foscoliano non poteva riserbarci lezione più toccante, né più illuminante per il futuro.

DOMENICO DE ROBERTIS.

TESTO CRITICO (*)

[Frammento]

Se fra' mortali a' quai non vissi ignoto [*fr. a*]
Ne' dì che mi fuggiro, alcun ti chiede
Novella d'Ugo — perocché tacerne
Indegno fora all'amor nostro, o Monti,
Rispondi: — In terra che non apre il solco
Docile a' rai del sole onnipotenti
Passa la vita sua colma d'obblio.
Doma il destriero a galoppar per l'onde,
In le rocce Piccarde aguzza il brando,
E traversando l'oceàn con gli occhi
Minaccia i porti d'Albion rostrati.

1. [t] . . . fra m.
2. [t] Ne dì
5. [t] Rispondi — In
8. [t] . . . . . onde
10. [t] E ***misurando*** l'o.

(*) Il testo è costituito sull'autografo della Nazionale di Firenze (Aut. Fosc. III, B), e l'apparato riporta tutte le varianti ivi registrate, e rappresentanti i vari passaggi elaborativi. Nelle note, le lezioni degli editori, tranne di C, di cui abbiamo già riportato il testo per intero.

Le parole dell'apparato in corsivo o corsivo neretto, sono cancellate nell'autografo. Il corsivo indica che la cancellatura è immediata, e arresta la redazione prima che proceda oltre, con pronta sostituzione di un diverso sviluppo; il corsivo neretto significa che la cancellatura, e la sostituzione relativa, è o può essere stata compiuta in un secondo tempo, senza vincolare l'ulteriore sviluppo. Le correzioni e sostituzioni interlineari sono rappresentate, per comodità tipografica, nell'interlinea sottostante alla riga a cui si riferiscono. La abbreviazione [t] significa *testo*, e sta a contrassegnare la effettiva lezione dell'autografo dove si è reso necessario il nostro intervento.

2. Ch^1 *Né da che.*
5-6. Ch^1, assumendo come base C, che qui presenta una contaminazione fra *b* (v. 5) e *a* (v. 6), riporta come varianti la lezione di *a* per il v. 5 e quella di *b* per il v. 6, con contaminazione inversa.
6. F *onnipossente.*
7. Ch^2, Ch^3 *Pasce... oblio*; e *oblio* tutti dopo Ch^2.
9. Tutti gli editori leggono senza esitazione *Su.*
10. Ch^1 *cogli occhi.*
11. Ch^1 omette l'ultima parola, Ch^2 legge *Albion possenti.*

[A Vincenzo Monti]

Se fra' pochi mortali a cui negli anni [*fr. b*]
Che mi fuggir fui caro, alcun ti chiede
Novella d'Ugo, — perché indegno fora
All'amor nostro il non saperne, o Monti,
Rispondi: — In terra che non apre il seno
Obbedïente al scintillar del sole
Passa la vita sua colma d'obblio;
Doma il destriero a galoppar per l'onde,

1. . . fra' ***tanti*** m.
2. [t] . . . fuggir, fui
3. [t] . . . . Ugo; — perche
3-4. . . . . perche indegno fora
oché tacerne
All'amor nostro il non saperne,
indegno fora all'
4. [t] . . . . . Monti
5. [t] Rispondi — in
5-6. . . . . terra *ove i suoi raggi Febo*
Non vibra onnipotenti,
6. [t] obbediente
7-11. . . . . obblio,
E misurando l'ocean *con gli occhi*
l'ocèan misura
traversando
D'Anglia le minacciate alpi saluta.
Ma
8. . . . . ***a cavalcar sull'***
[t] . . . . . onde;

1-11. Ch² non riporta nessuna delle varianti.

3. ATM, F e Ch³ riportano solo la prima delle parole scritte nell'interlinea, e per di più erroneamente interpretando *poiché*. E nulla anche della continuazione nell'interlinea del v. 4.

5-6. Nella variante cancellata e sostituita ATM, F, Ch³ leggono erroneamente *onnipossenti*.

7. Ch² legge erroneamente *oblio*.

Il testo porta in verità virgola dopo *obblio*, ma in un primo tempo continuava *E misurando* ecc., e cioè col v. 10. Recuperati i vv. 8-9, il Foscolo non provvide a aggiornare la punteggiatura. Io ho ristabilito il punto fermo, sulla testimonianza di *a*.

8-11. Nessun editore riporta i due versi cancellati, corrispondenti ai vv. 10-11, che in un primo tempo seguivano immediatamente al v. 7. Solo ATM ed F trascrivono, come variante del v. 10, *E misurando l'ocean*.

Sulle rocce piccarde aguzza il brando,
E l'oceàn traversando con gli occhi
D'Anglia le minacciate alpi saluta. —
M'udrai felice benedir, m'udrai
Commiserar; tu fammi lieto ai lieti,
Dolente a' dolorosi; ognun sé pasce
Nel parer suo; qual'io mi viva, solo
Tu l'odi, e dove coronato libi
Al Genio e all'ira d'Alighieri, il fauno

9.		*Ag* sullo ***scoglio*** piccardo
10.	[t]	. . ocèan
11.	[t]	. . . . . saluta —
13.		. . . . . lieto, ai
14.		*Misero a'* [.....]; *del suo parer si pasce* [.....]
		Ognun
		. . . . . a' [..] dolorosi
15.		*Nel suo parer*
		*d*el p.
	[t]	. . . . . *qual'io*
16-18.		. . odi, [..] *solo questa e la*
		Pedestre rima (?) *discreto ospite accogli*
	[p. 32]	*Pedestre*
		Tu l'odi, e ***accogli*** *la pedestre musa*
		onora
		Di Liet
17.		*Al Genio e all'ira*
	[t]	Al' G.
17-18.		. . . . . Alighier, ***la musa***
		Che dell'amico

---

9. F *Su le.*

10. Ch³ legge erroneamente *cogli*, e con lui F.

12-18. Anche per questi versi Ch² non riporta varianti.

13. Ch³ e F err. *a' lieti.*

14. Le parole illeggibili sono cancellate.

ATM, come lezione variante, dà *Misero a' miseri; del suo pensier si pasce triste Nel suo parer*, saltando *Ognun*, e seguito da F, che omette anche *triste*; e interpreta (seguito da Ch³) come *ai* la sillaba illeggibile fra *a'* e *dolorosi* nell'interlinea.

15. Ch² Ch³ danno come lezione definitiva (e senza riportare la variante) *Del parer.*

16. La lettera o segno indecifrabile è cancellato.

Nessuno riporta il primo abbozzo dei vv. 16-18, e il secondo, quello di p. 32, è riportato solo da ATM e Ch³, ma insieme con il *fr. h* (e *onora* dato come primo abbozzo di *accogli*, mentre è vero il contrario).

17-18. ATM è il solo a riportare varianti, e limitandosi a *la musa pedestre mia*, con l'osservazione che il verso è ipermetro (non si è accorto cioè che la *-i* di *Alighieri* fu aggiunta con *il fauno*).

Pedestre mio discreto ospite accogli.
Non te desio propizïante all'are [*fr. h*]
Della possanza in pro' nostro, né chiedo
Da te sommo cantor plausi al mio verso:

18. . . . mi*a* d.
19. [t] . . . . . propiziante
20. [t] . . . . . pro nostro, ne
21. [t] . . . . . verso
19-21. [*fr. b*] Da non laude al verso *nostro*, ne vino
mio
mio
Sul desco mio, ne il tuo pregar sull'ara
Della possanza in mio favor ti chiedo
[*fr. d*] *A te, Vincenzo,*
Non
Tu non con laudi al mio verso, o con doni
Al mio povero ostel,
Da te non laudi al mio verso, ne ***doni*** vino
Al mio povero desco,
Sul desco mio, ne il tuo pregar sull'ara
A
Della Possanza in mio favor ti chiedo:
[*fr. e*] Da te non ***laude*** al verso ***mio***, non vino
plauso mio

---

18. F *cortese ospite ascolta*, contaminando da C.

19 sgg. Solo F ricostruisce il testo mediante i *fr. h* + *d*. Ch², ATM e Ch³ trascrivono di seguito i vv. 19-21 secondo *b*, più il *fr. c*. Indi riportano i restanti frammenti, con diverso ordine: Ch² *d, e, g, f, h*; ATM e Ch³ *g, d, f, e, h*. F riporta in nota solo gli ultimi tre versi di p. 30 più *c*, quanto cioè ha sostituito di Ch³ e ATM (in realtà la lezione dei vv. 19-21 è quella di *d*, non quella di *b*: dunque *d* + *c*). Infine Ch¹ riporta in nota il testo *b* dei vv. 19-21 (err. *all'ara*).

19-21 Tutte le redazioni sono riportate da Ch² all'ultimo stadio rispettivo, cioè applicando per ciascuna tutte le correzioni, e senza indicazione di varianti (inoltre integrati *te* al primo verso di *b*, *io* al primo verso — non cancellato — di *f*; e err. *f*, 2 *Sull'ara del favor*, *h*, 1 *ara*, *b*, 3 *favore* onde *io* congett.). Pure all'ultimo stadio sono le lezioni di ATM, con le stesse due integrazioni di Ch³, e eliminati gli errori di lettura *f*, 2 *Sull'ara*, *h*, 1 *ara*, ma rimasti *f*, 2 *favor*, *b*, 3 *favore* (*-e* espunto per congettura), e aggiunto *plausi* in *e*, 1. Ma in nota sono riportate molte delle lezioni cancellate (non però *nostro* del primo verso di *b*, né i primi due righi di *d*, né *Sul* poi sostituito da *Al* al secondo verso definitivo di *d*, né *laude* che precede *plauso* in *e*, 1, e del v. 2 solo *chiedo*, e al v. 3 err. *possa* per *poter*; né di *f* i due righi cancellati, né del terzo rigo di *g* l'*a* sostituito a *Da*); ma le righe 3-4 e 6 di *d* riportate in ordine diverso da quello effettivo. Assai simile Ch³, con qualche errore in più (ancora *f*, 2 *Sull'ara*, *h*, 1 *ara*), e alcune varianti in meno (di *e* solo *chiedo* del secondo verso), e i righi 3-4 e 6 di *d* riportati come scritti dopo il primo verso accettato.

21. Ho posto due punti dopo *verso*, com'è in *d* dopo *chiedo* e prima di *Ma cor....* mentre *h* non dà nessun segno d'interpunzione, rimandando evidentemente per il seguito appunto a *d*.

Ma cor che il fuggitivo Ugo accompagni [*fr. d*]
Ove fortuna il mena aspra di guai.
Mi mentirà così, Vincenzo, quella
Che in molti uomini lessi, e in pochi libri
(Perch'io cultor di pochi libri vivo)
Ardua sentenza: Amico unico è l'oro.

Sul desco *mio, nostro merto* (?) mio te ***chiedo***
mio ne in favor voglio
All'are del ***poter*** *propiziante*
favor
Propiziante del favor sull'are
Per farmi Bello d'un regal sorriso
[*fr. f*] *Non io te vog*
Non, te, dolce amico, in favor mio
All'ara
*P*All'ara del poter propiziante
Voglio, ne chiedo a te plausi al mio verso,
[*fr. g*] Non te desio propiziante all'are
Della Possanza in favor ***mio***, ne chiedo
mio
Da te plausi al mio verso
a
Vino al mio desco, o i tuoi plausi al mio verso
23. . . . . mena ***ardua*** di
24-27. [*fr. c*] I.
In molti uomini lessi e in pochi libri
*(*Perch'io cultor di pochi libri vivo*)*
Questa sentenza: Amico unico è l'oro.
27. ***Cruda*** sentenza

---

23. Nessun editore riporta la lezione cancellata *ardua*.
27. Solo ATM e Ch³ danno la variante cancellata *Cruda*.

INTRODUZIONE ALLE VERSIONI OMERICHE DEL FOSCOLO

« No, no, io non son fatto dalla Madre Natura per servire mai; e la traduzione non è ella forse una servitù da scolare? », scriveva alla Martinetti il Foscolo nel 1812 (1), in uno di quei momenti di avvilimento e di impazienza cui spesso si abbandonò nel corso delle sue lunghe fatiche di traduttore; e, scorrendo l'epistolario, potremmo trovare altre simili frasi, che ci attestano pure come egli più volte quasi si rassegnasse all'impossibilità di compiere la sua versione omerica, secondo i criteri che si prefiggeva, come quando nel 1816, annunciando alla Donna Gentile di aver ripreso a tradurre l'Iliade con nuova energia, aggiungeva: « Vedi d'impetrarmi da Domeneddio una vita di cento vent'anni, ché tanti, a dir poco, mi ci vorrebbero a terminare la mia traduzione » (2). Eppure, nonostante queste continue esitazioni, il Foscolo attese ad elaborare i suoi vari « esperimenti » con una serietà ed un impegno superiori a quelli di qualunque altro traduttore, continuando a tormentare i propri versi, sempre scontento di ogni risultato raggiunto, finché la morte non interruppe le sue fatiche. Per questo alcuni critici hanno concluso che egli « non era temperamento di traduttore », perché « era troppo personale » (3), o perché « la sua tempestosa anima era distante dalla serenità omerica » e quindi « non poteva egli, natura risentita e orgogliosa, trasmutarsi per tutte guise, come l'incomparabile tradut-

(1) *Ed. Naz.*, XVII (Epist. IV), p. 148.

(2) *Opere*, VII (Epist. II), p. 167.

(3) *Prose e poesie di U. F. scelte e illustrate da* E. Marinoni (Milano, Hoepli, 1913, p. xxxv); del resto questa è opinione di non pochi critici.

tore Vincenzo Monti, nell'autore tradotto » (1), cercando così di trovare fuori delle versioni la ragione di quell'incompiutezza che va invece ricercata nel loro stesso carattere (2).

E poiché il Foscolo stesso pubblicò solo una piccola parte di questi tentativi, per meglio coglierne la natura, dobbiamo rifarci ad un attento esame dei suoi numerosi manoscritti. Già altrove ho avuto occasione di accennare che i critici sono stati ostacolati nella giusta valutazione dell'Iliade, come avvenne per le *Grazie*, dalla mancanza di un'edizione, che permettesse di osservare con sicurezza quali furono effettivamente i risultati delle lunghe fatiche del Foscolo (3), e il primo errore nacque dall'aver l'Orlandini presentato una sola versione, in gran parte ricostruita arbitrariamente, come quella rispondente alla volontà dell'autore, senza tener conto delle più evidenti esigenze di prospettiva storica, che hanno un'importanza fondamentale nello studio di opere soltanto abbozzate e continuamente rifatte per un lungo periodo d'anni.

Benedetto Soldati, che esaminò attentamente i manoscritti labronici con l'intenzione di elaborare l'edizione dell'Iliade, constatò che il Foscolo in diversi periodi della sua vita preparò varî « esperimenti », che si possono individuare abbastanza chiaramente, e ne tracciò la storia (4); fondandosi su questi risultati, il Barbi poté dare una definitiva formulazione critica del problema, affermando che noi « abbiamo, non una, ma più traduzioni, fatte in tempi

---

(1) G. Natali, *U. F.* (Firenze, La Nuova Italia, 1953, p. 168).

(2) M. Fubini: « Non mai compiuta la traduzione dell'Iliade, né a rigore, per le esigenze che il Foscolo si poneva, mai avrebbe potuto esserlo ». (*Foscolo minore*, Roma, Tumminelli, 1949, p. 129).

(3) Mi riferisco al mio art. *Le edizioni dei tentativi foscol. di traduz. dell'Iliade*, in *Studi di filol. ital.*, vol. XIII, 1955, pp. 319-37; a questo mio saggio mi sia permesso rimandare per una esposizione dei varî problemi filologici riguardanti l'Iliade, ed anche per tutte le notizie bibliografiche, ivi raccolte in una *nota*.

(4) B. Soldati, *Esperimenti foscoliani di versioni da Omero* (in *Scritti varî di erudizione e critica in onore di R. Renier*, Torino, Bocca, 1912, pp. 577-600).

diversi, e quindi con senso d'arte diverso » (1). E ad approfondire questo importante spunto critico, in direzione di uno studio delle variazioni subite dallo stile del Foscolo traduttore d'Omero, potrà essere utile un'edizione dei diversi esperimenti, ad ognuno dei quali siano accompagnati i molti rifacimenti che ce ne sono rimasti: l'*Esperimento* stampato nel 1807; quello, elaborato nel periodo fiorentino, che avrebbe dovuto esser pubblicato nel 1814, con alcune lettere introduttive di carattere teorico, di cui sono rimasti varî abbozzi; i tentativi del 1816; il terzo libro pubblicato sull'*Antologia* del 1821; e infine gli apografi Golla, che dovrebbero rappresentare l'ultima volontà dell'autore (2).

In queste traduzioni si può però riconoscere la costante tendenza del Foscolo a riflettere tutte le bellezze del testo greco, nonostante teoricamente fosse portato ad ammettere l'impossibilità di una simile impresa: « m'accorgo che si può etimologizzare, sillogizzare, fantasticare sopra i grandi originali, ritrarli al vivo non mai; e che le mie teorie condannano i miei esempj » (3), « fors'anche questa ch'io credo possibile è un'impresa ideale » (4), « (ottenere) *tutto quanto* l'effetto medesimo non è mai da sperarsi » (5).

---

(1) M. Barbi, *L'edizione nazionale del Foscolo e le « Grazie »* (in *Pan*, a. II, vol. 12, 1° dic. 1934, pp. 481-503; per l'Iliade in particolare v. p. 497; questo studio venne ristampato nel vol. *La nuova filologia e l'edizione dei nostri classici da Dante al Manzoni*, Firenze, 1938, pp. 161-79).

(2) Indico qui sommariamente gli « esperimenti » principali e più facilmente individuabili, senza escludere la possibilità che altri ne vengano rintracciati tra i numerosi manoscritti.

(3) *Su la traduzione del cenno di Giove considerazioni di Ugo Foscolo*, in *Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero di U. F.* (Brescia, per Nicolò Bettoni, 1807, p. 120).

(4) *Abbozzo di lettera al Monti*, L, vol. XXXVII, fasc. LVI, p.1 v. Con L indico i manoscritti Labronici, conservando per l'Iliade la vecchia numerazione e classificazione del Viglione; per gli abbozzi teorici in prosa rispetto lo stato attuale dei mss., dopo l'ordinamento del Carli.

(5) *Della Gerusalemme liberata tradotta in versi inglesi da T. H. Wiffen* (*Ed. Naz.*, X, p. 576).

In effetti, fin dai primi saggi, ci troviamo di fronte ad un traduttore preoccupato non solo di rendere in bella forma italiana il poema omerico, ma anche di studiarne ogni particolare linguistico e storico e filologico, convinto che « l'esattezza delle immagini Omeriche non può derivare a chi le copia se non se dalla teologia, dalle arti e dagli usi di quelle età eroiche » (1); anche una sola parola, un suono, un'immagine assumono una grande importanza, ed egli si sofferma a lungo per sentirne ogni riposto significato, si tratti dell'appellativo « Sminteo » dato ad Apollo, o del valore fonico di certe aspirate in un lungo catalogo di nomi, o della descrizione di un rito o di un sacrificio.

A meglio cogliere questa sua generale tendenza, potrà talvolta essere utile anche un esame degli infiniti rifacimenti dei suoi versi; si pensi, per esempio, alla protasi, che egli tormentò più di qualunque altro passo (ancora negli ultimi mesi della sua vita andava segnando nuovi tentativi!), senza mai riuscire a riflettere con la sua versione quella bellezza, che la sua sensibilità di critico gli faceva ammirare nell'originale:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἡ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν ...

Egli sentiva che ogni parola nel contesto omerico assume dalla sua stessa collocazione un particolare valore simbolico, e sentiva pure quanta fosse la potenza espressiva di ogni termine, per la quale dinanzi ai nostri occhi si delinea, fin dall'inizio del poema, il quadro di un'umanità sofferente, su cui si distende, come una forza rasserenatrice, il canto della Musa; e tutto ciò egli avrebbe voluto rendere nei suoi versi, cercando di collocare le parole in modo che non perdessero il loro valore evocativo, e sforzandosi di conciliare questa esigenza con le altre dell'armonia del verso e dell'esatta rispondenza linguistica con l'originale. Molto più semplice, certo meno tormentoso, riusciva quel medesimo problema al Monti, il quale, convinto che

(1) *Intendimento del traduttore* (in *Esperimento* cit., p. VII).

« quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano i primi riguardi, ma quella del traduttore », passando in rassegna le diverse possibili traduzioni, sceglieva quella che, non tradendo il senso, gli sembrava meglio soddisfacesse l'orecchio del lettore:

> Cantami, o Diva, del Pelide Achille
> L'ira funesta, che infiniti addusse
> Lutti agli Achei... (1).

Non così il Foscolo, il quale, nel suo primo esperimento, notando che « *Ira* è la prima parola del Poema come n'è l'elemento » (2), non poteva approvare l'interpretazione del suo amico, perché, come avrebbe spiegato molti anni dopo, il « *Mi* », con cui iniziava l'invocazione, « restringe la circonferenza del mondo, e ridice all'orecchio di un solo mortale il canto divino che nel verso greco par diffondersi a un tratto per l'universo » (3), e traduceva:

> *L'ira*, o Dea, *canta* del Pelide Achille
> Che orrenda in mille guai trasse gli Achei... (4),

pur avvedendosi, come anche il Monti avvertiva nella sua « considerazione », che, in quel primo verso, risultava « vizioso il concorso di quattro *a* » (5). E poiché il Pindemonte gli fece notare che « Omero si ferma dopo il *pestifera*, parola importante », mentre egli, « collocando l'*orrenda* tra quel *che* e le parole che il seguono », veniva « in certa guisa a nasconderla » (6), scrivendo l'anno dopo al

---

(1) *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade considerazioni di Vincenzo Monti* (in *Esperimento* cit., pp. 89-105).

(2) *Esperimento* cit., p. 2, n. 1.

(3) *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (*Opere*, VIII, p. 375).

(4) *Esperimento* cit., vv. 1-2.

(5) Così il Foscolo stesso (*ibid.*, p. 2, n. 1); ed il Monti: « L'emistichio *l'ira, o Dea, canta* affogato di quattro *a*, ognuno de' quali dimanda un'appoggiatura forte e distinta; poi di tre altre vocali molto sensibili, massimamente il dittongo in *Dea*, un siffatto emistichio suona male all'orecchio; quindi anche male nel cuore » (*ibid.*, p. 90).

(6) *Ed. Naz.*, XV (*Epist.* II), p. 204; questa osservazione il Foscolo trascrisse nel margine dell'esemplare della Marucelliana (M) (v. il mio artic. cit.) a p. 3.

Grassi, lo invitava a segnare in margine all'esemplare da lui posseduto, tra gli altri « pentimenti » anche questo:

> L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille
> *Funesta*! che agli Achei dié mille affanni (1).

Ma nemmeno questa versione poteva soddisfarlo, e da allora continuò a rifare quei versi, rifondendoli, cambiando l'ordine delle parole in modo da dar maggior rilievo ora a questa ora a quell'idea, cercando termini più efficaci; tutto egli tentò per rendere esattamente lo spirito omerico, anche di conciliare la sua primitiva traduzione con quella del Monti:

> L'ira funesta del Pelide Achille
> *Cantami, o Diva*, tanti affanni accolse
> Sovra gli Achivi... (2),

salvo pentirsene subito:

> L'ira funesta del Pelide Achille
> Canta o Diva celeste... (3);

altra volta rinunciò a sottolineare il valore del Μῆνιν dell'originale, per porre in rilievo altri motivi:

> *Canta a' mortali* o Dea l'ira d'Achille
> Che tante radunò piaghe su' Greci
> Funesta... (4),

ripensando magari ad un aggettivo, che, secondo il Monti, « oltre il rispondere pienamente all'omerico, ritiene anche l'andamento del testo con la franca trasposizione che Omero gli ha data, e che il bell'idioma italiano egregiamente comporta, e venustà n'acquista e vigore » (5):

> L'ira d'Achille che adunò infiniti
> Danni agli Achei *sterminatrice*... (6),

---

(1) *Ed. Naz.*, XV, p. 433.
(2) M, c. 15v., ms. prec.
(3) M, c. 19r., ms. prec.
(4) L, vol. IV, p. 2v.
(5) *Esperimento* cit., p. 97.
(6) L, vol. VII, p. 9r.

o provando a ritessere un nuovo discorso:

> L'ira d'Achille e mille guai che a' Greci
> Funesta radunò, canta a' mortali,
> O Diva! (1).

È stato detto che « il lavoro del poeta, durante i suoi pentimenti e ripentimenti, non consisté mai nel ritornare da capo e con fresche forze al testo omerico, per intenderlo o sentirlo diversamente da quel che avesse fatto la prima volta; bensì soltanto nel mutare e rimutare parole e versi di una sua precedente stesura già verseggiata » (2): tant'è vero che quasi tutte le carte contenenti questi « pentimenti e ripentimenti » sono interfogliate ad edizioni del testo greco. Non nego che in queste versioni sia presente pure questo lavoro di « lima », come lo chiamava il Foscolo stesso (3), fenomeno caratteristico non solo del traduttore, ma è troppo semplice ridurre a ciò la fatica di tutta una vita, che purtroppo anche un insigne studioso come il Soldati ha voluto definire « morbosa » (4), come se fra quelle carte non si scorgesse un culto religioso verso l'antico poeta, ed il travaglio di chi, penetrando a fondo l'originale, non riusciva a comunicare nella propria lingua le bellezze scoperte.

Per tradurre Omero, il Foscolo voleva rivivere in sé quell'età eroica, poiché era certo che solo così sarebbe riuscito a non tradire il suo autore ed a sentire come egli sentiva: in questo senso è da intendersi la sua fedeltà, da lui stesso più volte ostentata (si pensi al suo disprezzo

---

(1) *Bozze*, L, vol. III, Sez. N, Ins. 2, p. A.

(2) G. Patroni, *Nota aggiunta* al saggio *La poesia e la figura di Omero nei Sepolcri di Ugo Foscolo* (in *Studi su U. F. editi a cura della R. Università di Pavia nel I centenario della morte del poeta*, Torino, Chiantore, 1927, p. 94); diverse altre inesattezze sono contenute in questa nota.

(3) *Opere*, VIII (*Epist.* III), p. 53 (lett. al Capponi del 1821).

(4) B. Soldati, *Esperimenti foscol.* cit., p. 589; lo stesso giudizio è ripetuto dal Losavio, *U. F. traduttore di Omero* (in *Studi su U. F. editi a cura dell'Univ. di Pavia* cit., p. 100) e dal Patroni (op. cit., p. 95).

per le traduzioni « fatte col vocabolario »), che, se intesa alla lettera come equivalenza di ogni termine italiano a quello greco, non sempre è presente in queste versioni, con le quali egli, illuso di essere arrivato a « vedere con gli occhi d'Omero » (1), tendeva ad esprimere tutte le immagini significate da ogni parola del testo.

Di qui la caratteristica interpretazione che egli arrivò a dare della teoria settecentesca delle « idee accessorie », dopo essersi lamentato di averla applicata troppo « timidamente » nella sua prima versione (2): non sempre un solo vocabolo basta a tradurre le idee annesse a quello greco, a riprodurre le quali deve soprattutto mirare il traduttore, che, come il poeta, deve « non descrivere mai, e dipingere sempre » (3). Ed infatti egli tende costantemente a rifuggire dall'uso di espressioni convenzionali: la parola non gli interessa per il significato generico e vago che può aver acquistato dall'uso, ma per il suo valore umanistico e come elemento evocatore di immagini, che devono presentarsi nitide alla mente del lettore. Deve tradurre l'omerico πορφύρεον κῦμα? a lui non basta un'espressione comune come il « flutto azzurro » del Monti, ma, parendogli che « la voce porpora derivi dal colore proprio e naturale all'alto mare », cerca di spiegarsene anche la causa esaminando le opinioni dei fisici, fino a concludere che, per quel che lo riguarda, sa « d'avere veduto il Mediterraneo e l'Oceano, sommossi dal vento, risplendere d'un colore tra l'azzurro e il pavonaccio », e ricorda una frase del *Convivio* in cui Dante dice che « il perso è un color misto di purpureo e di nero, ma vince il nero »; dopo ciò, traduce « le perse onde » (4), dove quell'aggettivo d'impronta umanistica assume un preciso valore evocativo, per cui egli è certo di esser ben riuscito a tradurre l'immagine omerica. Deve tradurre il catalogo delle navi?

---

(1) M. Fubini, *U. F.*, saggio critico, Torino, Ribet, 1928, p. 311.
(2) Abbozzo di lettera al Monti cit., p. 3v.
(3) Abb. lett. al Fabre, L, vol. XXXVII, fasc. LX, p. 16r.
(4) *Esperimento* cit., p. 40, n. 50.

egli sente che i nomi dei luoghi in esso accennati, se ripetuti così aridamente o uniti ad aggettivi imprecisi, non potrebbero mai destare nella mente dei moderni le immagini ed i ricordi che suscitavano in quelle degli antichi, ai quali quei luoghi erano familiari, e, per meglio « dipingerli » e per sostituire all'armonia del verso omerico una nuova armonia (« Dionisio d'Alicarnasso... avrebbe vaticinato di noi con pietà se avesse potuto mai prevedere quanti traduttori tormenterebbero sé medesimi, e il poeta, e l'Italia, avendo lingua men piena, e mancante delle dilicate aspirazioni dei vocaboli greci, e delle tenuissime consonanti X Θ Z alle quali dobbiamo supplire con la *c*, la *t*, la *z*, durissime; e per giunta di guai non abbiamo in nostro potere né brevi, né lunghe, né prosodia distintissima, ma i pochi accenti de' nostri miseri semiversi » (1)) risolve di aggiungere a quei nomi non solo gli epiteti, ma anche i « fatti e le immagini e le passioni che ne derivano » (2). Le attribuzioni non sono mai generiche ed astratte, come sarebbero se traducesse alla lettera gli aggettivi omerici (pensiamo a certe del Monti: *petrosa*, *spaziosa*, *ben costrutta*, *amena*, *eccelsa*, *aspra*), ma ritraggono con precisione il tratto caratteristico di quel paese, che, secondo lui, nella mente degli antichi era associato al suo stesso nome, e si coloriscono delle impressioni destate in lui da luoghi simili a quelli. Ed ecco che, come su uno schermo, passano rapidamente innanzi ai nostri occhi infiniti paesaggi, colti nel loro aspetto più leggiadro; ora è una città prospicente a un'immensa pianura, volta a ponente e quindi illuminata dal sole quando è presso al tramonto:

> De' Beóti al confin siede Aspledóne,
> Città che l'aureo sol veste di luce
> Quando volge all'occaso: ivi Orcoméno
> Ivi è l'immensa Miniéa pianura... (3),

---

(1) *Abb. di lett. sul catalogo*, L, vol. XXXVII. fasc. LVIII. p. 1v.
(2) *Ibid.*, p. 4v.
(3) L, vol. XII, p. 43r.

ora è una città posta su un alto colle, da cui la vista può spaziare fino a lontane regioni:

... l'alta
Dorio che di lontan gli Arcadi vede... (1),

ora è un'altra città, sede di un oracolo, che l'eminente posizione fa riguardare con maggior religioso rispetto:

... Pitone,
Sacra a veder su le Parnasie rupi... (2);

qui è un monte coperto di pascoli che sovrasta amene vallate:

... bianche di gregge alza le falde
Il monte di Cilene, e le convalli
D'Arcadia adombra e d'Epito il sepolcro... (3),

qui un altro col fianco scuro di boschi:

... Ormenio vede
Pender negra dal Pelio la foresta... (4),

e qui un altro ancora dalle vette alte che si confondono con le nubi:

... Titano
Che fra le nubi mesce aride l'Alpi... (5).

Spesso sono i guerrieri, che tristemente si avviano alla battaglia, che ci riportano col pensiero alle loro terre lontane, alle loro case, alle loro pacifiche occupazioni, siano essi gli abitanti delle rive di un lago dalle acque lucide come uno specchio,

... i notatori arditi
Del lago splendidissimo di Copa... (6),

o di una regione solcata da torrenti impetuosi o battuta

---

(1) L, vol. III, Sez. O, Ins. 2, Fasc. 2, p. 10r.
(2) L, vol. XII, p. 44v.
(3) L, vol. III, Ins. 2, Fasc. I, p. 22r.
(4) *Ibid.*, p. 14v.
(5) *Ibid.*
(6) L, vol. XII, p. 43r.

dai venti o rallegrata da verdi pascoli e dalle sorgenti di un fiume,

E chi mirò imperterrito i torrenti
Di Panopèa versar onde e macigni
E udì in Anemorea borea fremente;
E chi abitò Yampoli antica, e quanti
Lunghesso i bei meandri del Cefiso
Dissetavan gli armenti, e da Lilea
Nascer vedean del divin fiume i gorghi... (1),

o delle rive del mare, dove la pesca è la sola sorgente di vita,

... e chi tendea le reti
Dalla spiaggia d'Epiro... (2),

o di una fertile vallata, ove alternavano l'agricoltura alla caccia,

... Magneti
Che in val di Tempe e in riva del Peneo
Gl'irrigui colti aravano, e su' gioghi
Del Pelio ombrosi perseguian le fere... (3);

questi, nell'esuberanza della loro giovinezza, hanno lasciato quei luoghi con baldanza,

... Alla lor voce
Gli animosi garzoni abbandonaro
Gnosso albergo di regi; e di Gortina
Le munite castella, e i ricchi tetti
Di Licto e la vallea di Mileto
Cui pingui ombrano i buoi; e di Licasto
I colli biancheggianti al pellegrino... (4),

mentre questi altri, che piangono la perdita del loro capitano, pensano ancora con nostalgia alla patria lontana,

... E spesso
Volgeano gli occhi al mar verso le prode
Di Filace e di Pírraso fiorita,
Santa cura di Cerere, e d'Itone

(1) *Ibid.*, p. 44v.
(2) L, vol. III, Sez. O, Ins. 2, Fasc. I, p. 18r.
(3) L, vol. XII, p. 52v.
(4) L, vol. III, Sez. O, Ins. 2, Fasc. 2, p. 11v.

Madre d'armenti, e al mar d'Antrone, e a' molli
Prati di Pteleo, e si dolean membrando
Che da quel regno, e per quell'onde un giorno
Protesilao gli addusse; e che fu il primo
Dei Greci eroi su la nemica arena
E sceso è morto dal Dardanio ferro... (1).

Quasi sempre i suoi tentativi di traduzione prendono le mosse da una breve notazione, che ha colpito la sua fantasia, e che egli si affretta a fissare sulla carta quasi tema gli sfugga, e che solo in un secondo momento inserisce in un discorso compiuto (2). Vediamo il passo in cui Elena, invitata da Iri, esce dalla reggia per recarsi al campo ad assistere al duello fra Paride e Menelao; l'immagine che soprattutto ha colpito il Foscolo alla prima lettura è quella della bella donna, che esce dal talamo τέρεν κατὰ δάκρυ χέουσα (versando una tenera lagrima), ed egli annota subito: « Lagrima agli occhi ». Poi torna al verso ed all'emistichio precedenti, che completano quel quadretto di dolce mestizia, αὐτίχα δ'ἀργεννῆσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν / ὥρμᾶτ'ἐκ θαλάμοιο, e scrive: « Ombrò di veli candidi il bel volto / Trasparenti ondeggianti, e uscia seguita » (3). Nella pagina seguente, riprende il passo completo, e cerca di abbozzare un primo discorso, in cui risaltino quelle immagini che lo hanno appassionato:

Così parlando, e il core
Le inteneriva d'un desio soave
Del perduto marito e della cara
Città nativa, e de' parenti; e fatta
Ombra di veli candidi al bel volto
E si spiccò dal gineceo: non sola...;

(1) L, vol. III, Sez. O, Ins. 2, Fasc. 1, p. 15v.

(2) Vale anche per la composizione dell'Iliade ciò che il Barbi disse per le *Grazie*: « Il modo di poetare del F. fu sempre lo stesso: faceva il pezzo a parte e poi lo innestava nel carme ideato, e se non procedeva sempre con ordine nelle figurazioni particolari, sapeva tuttavia quale era il posto di ciascuna, e quivi la collocava, aspettando il tempo opportuno per aggiungere quello che mancasse » (op. cit., p. 484).

(3) L, vol. XII, p. 63v.

non v'era più bisogno di ripetere il particolare della « Lagrima agli occhi », perché sottinteso in quella prima notazione: « e il core / Le inteneriva d'un desio soave », che traduce, accentuando il tono di mestizia, l'omerico γλυκὺν ἵμερον ἔμβαλε θυμῷ, che però il poeta crede di mettere ancor più in risalto, riscrivendo subito dopo:

Sì parlando la dea mesto e soave
Le ridestò nell'anima un desio
Del perduto marito, e de' congiunti
E della patria; e s'affrettò a coprirsi
De' suoi candidi veli (1),

dove al verbo « spiccarsi », che nel tentativo precedente traduceva l'αὐτίχα dell'originale, sostituisce l'altro « affrettarsi ». Ma nemmeno questa versione lo soddisfa, dal momento che di fianco si legge il verso « Con una mesta lagrima dagli occhi », con cui ripropone l'immagine che gli era balenata alla mente la prima volta. Altri rifacimenti si leggono nella stessa pagina e in quella seguente, ma si tratta di varianti di poco conto, ed altri ancora si trovano nelle pagg. 144 e 147 del vol. 17° (L), ove si nota sempre un'insistenza sul particolare della « Lagrima », che diventa: « e le cadde / Una tenera lagrima dagli occhi », « Versò tenero pianto » (2), « E dagli occhi una lagrima le cadde » (3). Troviamo poi tutto il passo in una forma definitiva e per la prima volta inserito nel racconto, nella versione pubblicata sull'*Antologia* del 1821:

In quegli accenti della dea, pietoso
Riparlava un desio d'Elena al core,
Che al perduto marito ed a' congiunti
La richiamava, e alla città paterna.
Ombrò di veli candidi il bel volto
E le grondò un lagrima dagli occhi
E uscia: né sola abbandonò le soglie (4).

---

(1) L, vol. XII, p. 64v.
(2) L, vol. XVII, p. 144.
(3) *Ibid.*, p. 147.
(4) *Antologia* (A) (n. X, tomo IV, Firenze, al Gabinetto scientifico e letterario di G. P. Vieusseux, Tipografia di Luigi Pezzati, 1821.

Sembrerebbe che qui il Foscolo abbia raggiunto quanto cercava e che le immagini che gli stavano a cuore si siano fuse in un quadretto compiuto; ma egli non ne fu soddisfatto, tanto che nell'*apografo Golla* troviamo ancora alcune varianti. I primi due versi non gli parevano abbastanza efficaci e credette di rifarli meglio così: « Fra le parole della dea parlava / Mestissimo un desio », dove quell'eloquente superlativo è certo meno bello del precedente « pietoso », che dava al verso un tono più pacato e raccolto; oltre a ciò, si accorse che nell'ultima versione aveva trascurato l'αὐτίχα, con cui Omero sottolinea la sollecitudine di Elena nel seguire la dea, e rifece gli ultimi versi così: « E col pianto sugli occhi uscia frettosa / Né sola » (1).

In verità, in questi continui rifacimenti (e soprattutto in quelli posteriori al 1821), riconosciamo spesso la presenza di quella « mente freddissima », che il Foscolo stesso diceva essergli necessaria per dare « ai versi il *molle atque facetum* » (2); queste « mente » tende all'esattezza letteraria delle parole, con la quale spera di ottenere un'armonia simile a quella raggiunta nelle migliori poesie, così che le varianti delle versioni dell'Iliade solo raramente nascono da successive intuizioni di bellezza, a differenza di quelle delle *Grazie*, che spesso ci appaiono come poetiche variazioni sul tema proposto inizialmente (3). E così molte volte accade che alcune immagini, la cui espressione era stata raggiunta in una precedente redazione, vengano rielaborate con l'intenzione di accentuarne la nota di bel-

---

pp. 3 sgg.; vv. 153 sgg.). Per certe imperfezioni anche sintattiche di questa versione, si ricordi che essa venne pubblicata dal Capponi, che tenne conto degli emendamenti che il Foscolo gli suggeriva dall'Inghilterra (v. B. Soldati, *op. cit.*, pp. 588-9).

(1) *Ap. Golla*, L, vol. III, Sez. P, Ins. I, p. 6v.

(2) *Opere*, VIII, p. 53.

(3) P. es. le varianti al passo « Addio Grazie » sono state esaminate in questo senso da M. Sterpa (*Le Grazie di U. F.*, saggio critico-estetico, Catania, 1930) e da Fr. Flora (*U. F.*, Milano, S.E.I., 1940; questo vol. non è che la ristampa con poche varianti del capitolo dedicato al F. nella *Storia della lett. ital.*).

lezza che più aveva colpito il traduttore, ed acquistano invece un tono superficialmente più aggraziato:

> Gioiosa di sua man Venere un seggio
> Trasse e a rincontro a Paride il depose (1)

diventa:

> Qui trasse di sua man Venere un seggio,
> Bella di gioia innamorata Dea,
> E di rincontro a Paride il depose (2),

perché al Foscolo è parso che quel « gioiosa », che pure all'inizio proponeva il bellissimo motivo del quadretto, fosse troppo generico rispetto alla letizia che vorrebbe rappresentare, e lo ha svolto in un lungo inciso, che quella letizia attenua in complimento arcadico.

Conseguenza di questo caratteristico indugiare su ogni elemento dell'antico poema è il frammentismo di tutte le sue versioni, che quasi mai arrivano a dispiegarsi in un canto disteso: « Tu sai, e se nol sapessi, sappilo d'ora in poi, ch'io prima (all'uso *didimeo*) traduco un autore per me; poi lo ritraduco per amor dei lettori », scriveva nel 1816 alla Donna Gentile (3), spiegando il suo modo di procedere di fronte ad Omero; prima lo traduceva per sé, ossia si fermava su un'immagine, un verso, un breve squarcio, e cercava di penetrarne ogni riposto significato e di riprodurlo esattamente, poi, in un secondo tempo, si riprometteva di inserirlo in un più ampio discorso letterario da presentare al lettore. È lo stesso modo di procedere che notiamo nelle *Grazie*, in quel poema che doveva comprendere le sue migliori liriche, che, alla sua mente di critico é figlio del Settecento, sembravano qualcosa di compiuto per sé, ma non per gli altri, ai quali era necessario fosse espresso il discorso che per lui era sottinteso, perché rappresentava il suo stesso credo umanistico (« il *Carme delle Grazie*... benché sia quasi finito per me, non è

(1) A, vv. 480-1.
(2) *Ap. Golla*, L, vol. III, Sez. O, Ins. I, p. 17r.-18r.
(3) *Opere*, VII (*Epist.* II), p. 167.

finito né poco né molto per chi dovrà leggerlo »). Come le *Grazie* non ebbero un'unità letteraria, perché la mente del critico non poteva sostituirsi all'anima del poeta, così l'Iliade non ebbe quella medesima unità, perché la fonte della sua ispirazione non fu il grande mito della guerra di Troia da narrare ai suoi contemporanei, ma l'evocazione di tutto il mondo omerico (1), la cui bellezza egli avvertiva nei particolari, nei quali si rifletteva la sua sensibilità: « il mio principale intento in questo lavoro è di illustrare quanto è possibile l'età di Omero e dell'Iliade » (2). Il Monti, invece, nel poema omerico trovava proprio quella struttura che invano aveva cercato di creare nei suoi « macchinosi » poemi (3), rasentando spesso il limite del barocco, e nella traduzione poteva così superare quello stesso limite e riusciva a darci l'opera del suo gusto, la quale per l'unità di tono si distingue nettamente da quella del Foscolo, che, col passare degli anni, via via che il suo gusto mutava e la sua sensibilità critica, messa a prova dalla sua stessa esperienza di traduttore, si acuiva, mentre approfondiva lo studio dell'antico poeta, era costretto a rivedere continuamente la sua versione, illudendosi ogni volta di seguire il criterio più sicuro.

***

Al Bettinelli, che, subito dopo la pubblicazione dell'*Esperimento* del 1807, gli aveva consigliato di non continuare la sua traduzione (4), il Foscolo aveva risposto che

(1) M. Fubini: « Egli si proponeva di far sentire come vivo e attuale, insieme con Omero tutto il mondo omerico » (*F. minore*, loco cit.); « Al di là del verso omerico, il traduttore dell'Iliade, cerca dunque la Grecia eroica tutta, con le sue divinità, con le sue terre » (*U. F.*, saggio critico, cit., p. 311).

(2) *Opere*, XII (*Appendice*), p. 246.

(3) La definizione è del Muscetta (Introd. al vol. *V. Monti, Opere* a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953); lo spunto però è derivato dal Momigliano (*Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, in *Cinque saggi*, Firenze, Sansoni, 1945, pp. 9-42).

(4) *Ed. Naz.*, XV, pp. 228-9.

avrebbe proseguito quell'esercizio, pur seguendo « il consiglio di non pubblicarlo », perché « l'evidenza e la schiettezza del divino poeta » *temprasse* il suo « stile » (1); e nel 1826 così scriveva al signor Hudson Gurney: « La traduzione dell'Iliade rinfrescherà, io confido, la letteratura italiana, e creerà, oso dire, una pura e nuova lingua italiana » (2). Sarebbe interessante vedere che cosa il Foscolo intendesse per questa nuova lingua italiana, che sarebbe dovuta nascere di riflesso di quella omerica, e sarebbe pure da considerare come egli si differenziasse dagli altri traduttori del Settecento, che a quel medesimo scopo miravano, ma non con la sua serietà; in parte abbiamo già accennato a questo problema, ma ancora molte cose ci sarebbero da dire, soprattutto se si volessero esaminare (e questo studio non potrà essere trascurato) le diverse fisionomie assunte dallo stile del Foscolo traduttore nei varî « esperimenti ». Qui mi limiterò a pochi aspetti del vasto problema, che mi sembrano utili per avvicinarci alla sua poesia e comprendere meglio il suo classicismo.

Nelle *Considerazioni sulla traduzione del cenno di Giove*, il Foscolo, analizzando ogni parola di quel passo omerico per penetrarne i più profondi significati, che avrebbe voluto ritrarre nella sua versione, si soffermava, tra l'altro, sulla parola ἀμβρόσιαι, e notava che è una « voce piena di fragranza, di mollezza, e di deità », qualità che non gli sembrava di ritrovare negli aggettivi « divino » e « immortale » usati dagli altri traduttori: « la fragranza era a' mortali indizio d'un iddio presente; e Ippolito conosce Diana all'odore celeste. Omero dunque mirava in questi versi a quell'idea religiosa, quasi che tutti gli elementi circostanti s'accorgessero della volontà di Giove. Il che sento nella voce *ambrosia* » (3); per questo traduceva:

... al Sire
Saturnio i crini ambrosii s'agitarono...,

(1) *Ed. Naz.*, XV, p. 232.
(2) *Opere*, XII, p. 246.
(3) *Su la traduz. del cenno di Giove* ecc., in *Esperimento* cit., p. 112.

e, assumendo quella medesima figurazione di Giove nel carme dei *Sepolcri*, ancora si soffermava su quel motivo a lui caro, che diventava il « suggello divino all'umano dolore e all'umana pietà » (1):

> ... e l'immortal capo accennando
> Piovea dai crini ambrosia su la Ninfa,
> E fe' sacro quel corpo e la sua tomba...,

dove notiamo la gradazione poetica che raffigura la consacrazione della ninfa: la maestà del Nume (« immortal »), la sua divina presenza (« ambrosia »), l'assunzione di Elettra alla divinità (« sacro »). Quella parola « ambrosia », quindi, derivata direttamente da Omero, esprimeva compiutamente il motivo della presenza della divinità sulla terra, dominante in tutta la poesia foscoliana (« sol la fragranza, Se vicino è un Iddio, scende alla terra »): « nitide per ambrosia recente » aveva detto le trecce dell'« amica risanata », che ai suoi occhi aveva assunto l'aspetto di una dea, mentre l'altra dea, il cui ricordo gli rendeva tanto cara Firenze, agitando i suoi biondi capelli, faceva « spirar ambrosia l'aure innamorate « (2); e l'« ambrosia » è l'« indizio » della presenza della Musa, e di « ambrosio umore » è « irrorato » il seno di Venere, ed « ambrosie » sono le sue dita che asciugano il pianto di Saffo (3).

E non ci fa forse pensare questo motivo al grande mito della presenza della bellezza come elemento rasserenatore

---

(1) M. Fubini, *U. F.* cit., p. 260.

(2) Virgilio (*Aen.*, I, 403-4): « Ambrosiaeque comae divinum vertice odore Spiravere »; si veda pure quanto si dirà più avanti sul modo foscol. di tradurre gli aggettivi.

(3) Per il F. l'« ambrosia » o la « fragranza » significa la virtù con la quale gli Dei si manifestano agli uomini, mentre l'« immortalità » è la virtù loro propria, di celesti che abitano l'Olimpo; si pensi alla descrizione di Venere che investe della sua divinità la statua creata dal Canova: « Ed ella d'immortal lume e d'ambrosia La santa immago sua tutta precinse », ossia le donò l'immortale splendore degli Dei e la « fragranza » che annuncia la loro presenza sulla terra. Per questo, di Venere che torna in cielo il F. dice che « si cingea del puro Lume dell'astro suo », riprendeva cioè il suo aspetto celeste.

delle « nate a vaneggiar menti mortali », che il Foscolo coglie pure nel poema omerico? Per questo è spesso portato a forzare il testo greco, per sottolineare i violenti contrasti di passione o lo stato di infelicità degli uomini, al di sopra delle miserie dei quali è sempre la serenità dell'Olimpo: di qui il tono alfieriano di molti passi del primo *Esperimento* (1) (e non è da dimenticare l'influsso del pensiero del Vico), di qui le cruente ed a volte macabre descrizioni delle scene di battaglia, di qui la sua romantica rappresentazione della figura di Achille, a cui è rivolta tutta la sua simpatia:

> ... in noi serpe miseri un natio
> Delirar di battaglie, e se pietose
> Nel placano le Dee, cupo riarde...

Così, nella poesia omerica, il Foscolo ritrovava i suoi stessi miti, e, nella lingua greca, un fondamento al suo proprio linguaggio poetico; ed a ragione si può parlare dell'esistenza di un « sostrato omerico » del linguaggio poetico foscoliano, tanto che la lettura di alcuni passi di queste versioni potrebbe essere la miglior chiosa a certi momenti della sua poesia (2). Se noi troviamo nei *Sepolcri* l'espressione « Troade inseminata », come spiegarci com-

---

(1) Il F. stesso definì questo tono alfieriano del suo primo « esperimento », quando scrisse al Monti: « Confronto versi e parole delle due traduzioni — e trovo le tue idee *dipinte* e le mie *scolpite*; a me manca la magia delle *tinte*, a te il *rilievo* de' muscoli »; e il medesimo giudizio fu espresso anche dal Pindemonte: « Il tradurre in tal modo è uno scolpire in porfido: l'opera vostra potrebbe accanto al marmo pario di Monti dilettar meno il più de' lettori, ma sarà forse ammirata più dagli intelligenti » (*Ed. Naz.*, XV, p. 191 e 203). E l'Alfieri dei suoi versi diceva che voleva « trargli a tal d'esser scolpiti in marmo »; su questo ideale stilistico alfieriano si veda l'articolo di M. Fubini, *Di un giudizio sullo « stile composito » della « Vita » alfieriana* (in *Lingua nostra*, vol. XV, fasc. 4, dic. 1954, pp. 107-14, e particolarmente p. 113).

(2) Il Fubini ha definito questa versione « lavoro di tutta la sua vita, e sfondo necessario della sua maggiore poesia, che se ne è nutrita, traendone più o meno palesemente ritmi, immagini, colori » (*F. minore*, loco cit.).

piutamente il valore di quell'aggettivo, se non ripensando all'omerico ἀτρύγετος, su cui egli aveva notato: « parmi che l'*infruttuoso* e l'*inseminato*, riferiti alle arene innondate dal mare, riescano veri e pittoreschi » (1)? E così, nella bellissima lode di Firenze, l'immagine dei colli « per vendemmia festanti » richiama l'aggettivo omerico πολυστάφυλος, che egli tradurrà « festante di vendemmia » o « lieta di viti », e, nelle *Grazie*, l'espressione « pendea negra una selva », che ritrae con pittorica evidenza l'aspetto dell'antico istmo Laconio, è nata dall'aggettivo εἰνοσίφυλλος, da lui tradotto con la frase « Ormenio vede Pender negra dal Pelio la foresta » o col semplice epiteto « ombroso » (2), e l'immagine di Minerva che « Con le azzurre pupille amabilmente Signoreggiava il suo virgineo coro », può sembrare una, e forse la migliore, delle tante traduzioni dell'omerico γλαυκῶπις che egli aveva tentato, « l'occhiazzurra Dea », « L'eterna diva dalle luci azzurre », « Minerva... spargendo i raggi Dall'azzurre pupille » (3). Pure nella prima ode, composta quando ancora non aveva iniziato le sue versioni dell'Iliade, là dove si soffermava a descrivere il cavallo che s'impenna, facendo cadere la bella donna, si era ricordato dell'aggettivo λευκώλενος, con cui Omero ama spesso accennare la delicatezza e la grazia delle sue creature femminili, e l'aveva collocato al centro di quella cruda descrizione, con la quale proprio si proponeva di « farci tremare per la creatura bellissima »:

> ... Ed i manti volubili
> Lorda e l'incerto freno
> Ed il *candido* seno... (4).

---

(1) *Esperimento* cit., p. 26, n. 33.

(2) È evidente che il F. ricordava anche i famosi versi del Monti: « ... fosche mirando *Pender le selve* dall'opposta balza... » (*Al principe don Sigismondo Chigi*, v. 59 seg.).

(3) Queste citazioni sono ricavate dai tentativi di traduzione segnati dal F. nelle carte aggiunte all'esemplare della Marucelliana.

(4) Fubini, *U. F.* cit., p. 144; il Fubini intende « seno » nel senso petrarchesco (« l'angelico seno »), riferendo al cavallo i « manti volubili »: preferisco accettare la comune interpretazione, perché così

Talvolta anche i latinismi, così frequenti nella poesia del Foscolo, si possono ricondurre a questo studio della lingua greca, durante il quale sempre egli aveva presente la lingua latina, più vicina a noi, e quindi utile per guidarci alla comprensione di quella più antica ed a collegarla con la nostra volgare: anche all'origine di questa ricerca è quella coscienza del preciso valore evocativo che ogni parola deve assumere, innestandosi in una tradizione che risale fino al poema d'Omero, e riempiendosi quindi dei significati che i poeti del passato le hanno conferito. Per questo, quando trova in Omero l'espressione μερόπων ἀνθρώπων, si ferma a considerare una nota del Cesarotti: « Il qualificar l'uomo da questa proprietà mostra che Omero intendesse da filosofo che la ragione non solo non si spiega al di fuori, ma non si sviluppa nemmeno internamente senza la loquela. L'uomo senza lingua sarebbe l'*animal implume bipes* di Platone », ed aggiunge: « Anche il padre della nostra poesia: *Ma come d'animal divenga fante* », e, dopo essersi lamentato che il Cesarotti abbia trascurato nella sua versione questo particolare ed aver scorso le superficiali versioni degli altri, conclude: « Le osservazioni esatte sulle qualità dell'uomo sono belle e nuove in tutti i secoli » (1), e traduce: « de' mortali modulanti la

---

mi sembra più compiuta la figurazione della donna. Ma importa soprattutto notare come quell'aggettivo fosse anche per il F. l'attributo preferito per la divinità femminile e come sempre lo introducesse, quando voleva ritrarre la celeste bellezza: *nivee dita, nivee braccia, candide braccia*, ecc. Perciò mi meraviglia il Citanna quando, parlando della prima ode, afferma che l'espressione « candido seno » non è bella perché « candido » è « un aggettivo comune, buono per ogni situazione » e si lamenta (ciò mi ricorda il Cesarotti, quando voleva insegnare ad Omero come avrebbe dovuto comporre l'Iliade!) che il poeta non abbia pensato che il seno della donna « poteva in quel momento essere anelante » (*La poesia di U. F.*, III ed., Bari, Laterza, 1947, p. 33). Della stessa opinione è il Goffis, cui sembra che « se il F. dà forma alla propria commozione con quel *candido seno* sia poco commosso » (*Studi fosc.*, Firenze, La Nuova Italia, 1942, p. 311).

(1) *Esperimento* cit., p. 22, n. 27.

voce ». Oltre a ciò, volendo dimostrare che « i dizionari non ne mostrano che il vocabolo esanime », osserva: « Alla voce *fante* la Crusca spiega: *servidore - ancella - soldato a pie'* - *fanciullo - creatura umana - figura da giuoco.* Ma nell'Alighieri è derivata da *fari* latino, ed è animata dalle idee concomitanti di qualificare l'animale umano dalla loquela, distinguendolo da ogni altra specie » (1); ed ecco che nei *Sepolcri* troviamo la parola *infante*, riportata al suo significato etimologico, per indicare l'essere che appena nato non può ancora parlare e che solo le amorose cure della madre comune faranno diventare un uomo:

> ... se pia la terra
> Che lo raccolse *infante* e lo nutriva,
> Nel suo grembo materno ultimo asilo
> Porgendo...,

dove quell'*infante* viene in questo modo ad accentuare il motivo del grembo materno che segue, ed è un latinismo che è nato, per così dire, di riflesso da un aggettivo omerico, alla presenza del verso di Dante. E parimenti, quando, ancora nei *Sepolcri*, nel punto in cui le giovani britanne invocano il ritorno di Nelson, troviamo l'espressione « Pregaro i Genj », se vogliamo spiegarci come il Foscolo sia arrivato a coniarla, dobbiamo ancora ricorrere alla sua versione omerica, e precisamente al passo in cui Giove si rivolge a Giunone e la chiama δαιμονίη; anche qui egli riflette sulla nota del Cesarotti: « La parola *daemonios* usata nel testo non può spiegarsi adequatamente in toscano. Ella significa un'eccellenza ambigua sia in bene sia in male. Nel nostro vernacolo noi usiamo *demonio* nello stesso stessissimo senso... », però, scartate al solito le altre traduzioni, il Foscolo aggiunge: « Io desunsi la mia traduzione dal *Genius* con che i Romani spiegarono Δαίμον, divinità delle passioni e de' fati umani, onde agl'Italiani il *Genio benefico e malefico* », spiegando poi attraverso Plinio il significato di quell'insolito epiteto di Giunone (2);

(1) *Ibid.*, p. VII, n. 1.
(2) *Ibid.*, p. 48, n. 61.

così possiamo capire l'origine ed il valore di quel latinismo nei *Sepolcri*, che vuol serbare anche un ricordo del vocabolo greco.

Una delle principali e costanti preoccupazioni del Foscolo nel tradurre l'Iliade fu rivolta agli epiteti omerici, la funzione dei quali non sempre gli appariva ben chiara: ora era portato a sopprimerli, perché gli sembrava che « il colorito » soverchiasse « il disegno » (1), ora li sentiva come monotone ripetizioni dovute ad una povertà di « fraseggiare » (2), infine gli apparivano simili a « que' ritornelli di cadenze armoniose che in una sinfonia son aspettati impazientemente dagli uditori », sebbene non li traducesse, perché pensava riuscissero « stucchevoli in altre lingue » (3). Ed abbiamo già veduto come, quando non riusciva a trovare l'esatto corrispondente italiano del vocabolo greco, lo svolgesse in una perifrasi, che ne rendesse esplicite le « idee accessorie »; ma caratteristico sopra tutti gli altri è il modo di introdurre nel testo una nuova azione, che egli crede sottintesa nell'epiteto omerico, e che gli serve ad evocare con maggior evidenza la nota di bellezza che ha colpito la sua fantasia: si pensi ancora all'aggettivo λευκώλενος, e si noti come, nel passo in cui Giunone abbraccia il figlio Vulcano che l'ha confortata, diventa per il Foscolo, che si trova di fronte ad uno dei quadretti a lui più cari, l'espressione del sentimento materno della dea; mentre Omero dice semplicemente:

... μείδεσεν δὲ θεὰ λευκώλενος Ἥρη,

egli traduce:

... Sorridendo
A lui le braccia candide sporgea
Giuno... (4),

tentando poi in una variante posteriore di svilupparе ancor più quel motivo:

---

(1) *Ibid.*, p. 42, n. 51.
(2) *Abb. lett. al Monti*, cit., p. 4v.
(3) *Ed. Naz.*, X, p. 577.
(4) *Esperimento* cit., v. 718.

al figlio arguto
Gli occhi e le braccia candide volgea
Pur sorridendo... (1).

Ed ἑκήβολος, attributo di Apollo, diventa talvolta « Febo, Che co' dardi fatali opra dall'alto » o « ei tende l'arco suo da' cieli » (2), e κουριδίη ἄλοχος (« sposa legittima »), detto da Agamennone di Clitemnestra, « che menai pulcella » o « lei che in Argo Vergine illustre alle mie nozze assunsi » (3), e γλαυκῶπις « gl'infondea nel core Il timor degli Dei spargendo i raggi Dall'azzurre pupille » o « diffondea sovr'esso dalle cerulee luci immortale raggio di calma » (4), ed il semplice νεκτάρεος viene pure isolato in un inciso, che accenna il motivo della bellezza quasi divina di Elena:

Le tentò il lembo (e il peplo odorò l'aure)
Venere d'una mano ... (5)

(Omero: χειρὶ δὲ νεκταρέου ἑανοῦ ἐτίναξε λαβοῦσα; Monti: « La Dea le scosse la nettarea veste »).

Questo modo di procedere riconosciamo anche in alcuni passi delle sue poesie, nel comporre i quali, come ha osservato il Donadoni, egli conservava il suo atteggiamento di traduttore (6); e, quando con ciò non si intenda porre

---

(1) M, p. 52st.

(2) *Bozze*, L, vol. III, Sez. N, Ins. 2, p. A.

(3) *Esperimento* cit., v. 134, e L, vol. 12, p. 6v.

(4) M, c. 6v. ms. seg.

(5) A, vv. 431-2; si noti come nel rifacimento posteriore il F., volendo ancor più sottolineare quel motivo sommessamente introdotto nell'inciso, lo svolge, facendolo rientrare nel giro della frase: « Le tentò il lembo di una mano, e il peplo Mandò rosee fragranze » (*Ap. Golla*, L, vol. III, Sez. P, Ins. 1, p. 16r.); le « rosee fragranze » non son più che una generica espressione di grazia.

(6) E. Donadoni: « Scrivendo, pigliò sì spesso le mosse, e più che le mosse, da atteggiamenti, da passi, da immagini altrui, e *traduceva*, pur nei punti delle sue opere, che sembrano e sono di più immediata eloquenza » (*U. F., pensatore, critico, poeta*, Palermo, Sandron, 1910 e II ed. 1927, p. 283); e M. Fubini: « Alla lettura di opere altrui, il poeta scopre situazioni simili alle sue e ripete le parole di altri poeti con l'accento di personale convinzione, con cui ripetiamo parole di estranei, che prendono nel nostro cuore un valore più intenso »

una limitazione alle sue possibilità creative (1), ma definire un importante aspetto del suo classicismo, potremo anche per questa via arrivare ad una più profonda comprensione di quei passi, constatando come la sua poetica del tradurre fosse ispirata dal concetto stesso che egli aveva della poesia. Ricordiamo i famosi versi dei Silvani nelle *Grazie*, che il Foscolo stesso in un brano degli abbozzi di lettera al Fabre ci suggerisce di confrontare con un distico di Properzio che li ha ispirati, e soffermiamoci su un solo particolare; il poeta latino così inizia il quadretto pastorale: « Silvani ramosa domus », ed il Foscolo, colpito da quell'aggettivo « ramosa », che « dipinge » ai suoi occhi la fresca tranquilla dimora del Silvano, « traduce »:

... ei sul meriggio
Fa sua casa un frascato...,

a quell'aggettivo dando un grande risalto, e facendoci seguire il moto sereno del dio, che sceglie un angolo ombroso, ove adagiarsi. In questo senso, traduzioni di aggettivi omerici sembrano versi come questi:

Pria che Nettuno al reo Laomedonte
Munisse Ilio di torri inclite in guerra

(si pensi all'aggettivo εὐτείχεος), o come questi:

Chiamò un dì Bassarèo giovine Dio
A ingentilir di pampini le balze

(si ricordi l'aggettivo πολυστάφυλος). Da questa tendenza a raffigurare « con più naturalezza » ed evidenza i varî episodi, che, anziché essere narrati dal poeta, sembrano svol-

---

(*U. F.* cit., p. 183; l'affermazione è dimostrata in più luoghi di questo saggio).

(1) È noto il giudizio del Tommaseo: « originale quando traduce », ripreso da M. Marcazzan: « F. non riesce a dar forma e consistenza alla propria personalità artistica, a toccare la vera realtà creativa, se non nella derivazione e nell'imitazione » (*Didimo Chierico ed altri saggi*, Milano, 1930, p. 15); penso che questo concetto, come pure l'altro, secondo cui « la sua vera natura è alessandrina » (*Ibid.* p. 13), non ci definisce l'umanesimo del F. e ci porta lontano dalla sua poesia.

gersi direttamente dinanzi agli occhi del lettore, nascono molte delle sue più belle liriche, e nasce la « ragion poetica » del bellissimo « velo » delle *Grazie*: « Figure e gruppi non sono descritti dal poeta, ma Flora li disegna ella medesima, e li colorisce ammaestrata da Erato, e pare, mentre noi stiamo ascoltanto il canto delle Muse, che quelle figure l'una dopo l'altra sorgano e si muovano innanzi agli occhi nostri » (1).

Da Omero pure è derivato il caratteristico modo di accompagnare ai nomi una determinazione attributiva, creando un insieme di particolari pittorici: « colli per vendemmia festanti », « le convalli popolate di case e d'oliveti », « le mura opra di Febo », « le falde d'Olimpo irriguo di sorgenti », « l'argenteo Garda sonante con altera onda marina » (2), « le fanciulle di nera treccia insigni e di sen colmo »; così che quel ritmo che spesso possiamo riconoscere nelle versioni foscoliane dell'Iliade, e che egli credeva di aver colto nell'antico poema, si viene naturalmente trasferendo nella sua propria poesia, diventa un elemento della sua ispirazione, poichè egli vive in quel mitico mondo dell'antichità, da lui stesso appassionatamente evocato.

Per questo nelle sue liriche ritroviamo molte immagini delle versioni, le quali non ci sembra appesantiscano i versi di « irrisolte note mitologiche e descrittive ancora arieggianti ai modi omerici » (3), ma riportano in essi la cara eco di quel mondo, delle cui bellezze è piena la sua fantasia, ed in cui egli tende ad assumere anche il presente: l'Alfieri nei *Sepolcri* si veste del carattere dell'eroico Bellerofonte:

> Irato a' patrii Numi, errava muto
> Ove Arno è più deserto, i campi e il cielo
> Desioso mirando; e poi che nullo

(1) *Di un antico inno alle Grazie - Dissertazione.* Del « dinamismo » della poesia foscol. ha parlato pure M. Fubini.

(2) L'immagine è direttamente derivata da Virgilio (*Geor.* II, 160): « fluctibus et fremitu adsurgens Benace marino ».

(3) R. Ramat, *Itinerario ritmico foscol.* (Bari, Macrì, 1946, p. 131).

Vivente aspetto gli molcea la cura,
Qui posava l'austero; e avea sul volto
Il pallor della morte e la speranza (1),

sebbene la traduzione, che più si accosta a questo passo, sia di molto posteriore alla nascita del carme:

Pur cadde a' Numi
Bellerofonte, a' Numi tutti in ira
E per l'Alea campagna errava muto
L'umane orme aborria, l'umana voce;
E del suo cuor ei si pascea deserto (2).

Non si tratta quindi di una questione cronologica di prima o poi, se, cioè, prima il Foscolo tradusse e poi « inserì », ma solo di una relazione poetica, che trova una spiegazione nella natura del suo spirito e del suo sentimento classicistico; e non è del tutto esatto dire che egli « sente così *suoi* i versi tradotti che li inserisce spontaneamente fra i versi originali » (3), perché non è tanto la forma di quei versi, che rimane nella sua mente, quanto le immagini in essi contenute ed il ritmo che essi vorrebbero riprendere da Omero.

Nella traduzione della similitudine delle api, la sua cura è tutta rivolta a rappresentare gli insetti simili all'esercito degli Achei che accorrono in assemblea:

Quante dai fori d'alvear petroso
Le schiatte delle vaghe api prorompono,

---

(1) Si veda di questo passo l'analisi di M. Fubini (*U. F.* cit., p. 260); un confronto fra la figura dell'Alfieri nei *Sepolcri* e quella di Bellerofonte nell'Iliade ha fatto R. Baldi, *La figura dell'Alfieri nei Sepolcri di U. F. — una fonte classica?* (Cava dei Tirreni, 1911), senza però tener presenti i versi della versione foscol.

(2) *Ap. Golla*, L, vol. III, Sez. S, Ins. 2, Quint. 1, p. 5r.

(3) A. Viscardi, *La fedeltà della traduzione fosc. dell'Iliade* (in *Giorn. stor. della lett. ital.*, vol. XCI, a. 1928, 1° sem., pp. 235-8); l'errore del V. mi sembra dipenda dal non aver egli confrontato attentamente i versi delle traduzioni con quelli delle *Grazie*, forse indulgendo troppo alla sua prima impressione di un carattere « personale » delle versioni. Più giustamente G. De Robertis afferma che « proprio s'ha l'impressione che il F. traducesse Omero, specie il secondo libro, specie il catalogo, in gara con le *Grazie* » (*Le traduz. omer. del F.*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1944, p. 124).

E più e più succedenti invide ronzano
A far lunghi di sé aerei grappoli,
Sovra i fiori d'april vanno aliando
E qua e là s'accampano a drappelli,
Così e tante le turbe... (1);

qui il tono della figurazione è già segnato dall'iniziale « alvear petroso », che trasforma l'omerica « cava pietra » in un nido selvaggio (si noti quell'aggettivo « petroso ») e dal sostantivo « schiatte » che richiama le « turbe » dei soldati, e suggellato dall'ultimo verso, « qua e là s'accampano a drappelli », che sta per l'omerico « le une volano in folla qua, le altre là ». Questi versi noi non ritroviamo tali e quali, o solo con leggere varianti di poco conto, nelle *Grazie*, come è stato affermato, ma completamente trasformati, assunti in un nuovo motivo poetico: il Foscolo ritrae l'accorrere delle « amorose Nereidi oceanine » attorno alla conchiglia che trasporta le Grazie, e quelle leggiadre creature che quasi volano sulla spuma del mare, festanti per l'apparizione celeste, ricordano alla sua fantasia il leggero « aliare » delle api sui fiori nella splendente stagione primaverile:

... e a sommo il flutto
Quante alla prima prima aura di Zefiro...

Il tono della similitudine è completamente mutato, e della traduzione omerica non restano che poche immagini, quelle che più si staccano dalla sua tessitura razionale, cui se ne aggiungono altre sviluppanti il tema dell'inizio (i « nettarei calici », il « rallegrarsi »), che introducono nella narrazione una certa virgiliana dolcezza (« nescio qua dulcedine laetae » (2)):

---

(1) L, vol. XII, p. 28v.

(2) Mi sembra che qui il F., a differenza che nella traduzione, avesse presente i versi di Virgilio (*Georg.* IV, 51 sgg.), da cui derivò più di una immagine: « ... ubi pulsam hiemem Sol aureus egit Sub terras caelumque aestiva luce reclusit, Illae continuo saltus silvasque peragrant Purpureosque metunt flores et *flumina* libant *Summa leves*. Hinc *nescio qua dulcedine laetae* Progeniem nidosque fovent, hinc arte recentis Excudunt ceras et *mella* tenacia fingunt ».

... Le frotte delle vaghe api prorompono
E più e più succedenti invide ronzano
A far lunghi di sé aerei grappoli,
Van aliando su' nettarei calici
E del mele futuro in cor s'allegrano...;

e il grazioso quadretto primaverile si prolunga nei versi seguenti (si noti il rallentarsi del ritmo, dovuto alla successione dei versi piani agli sdruccioli precedenti, quasi a sottolineare il nuovo motivo), dove l'« a fior dell'immensa onda raggiante », che richiama i « nettarei calici », riecheggia il motivo catulliano (« freti e candenti gurgite »), già accennato prima della similitudine (« splendea tutto quel mar »), che ha ispirato la scena foscoliana:

... Tante a fior dell'immensa onda raggiante
Ardian mostrarsi a mezzo il petto ignude
Le amorose Nereidi oceanine;
E a drappelli agilissime seguendo
La Gioia alata degli Dei foriera,
Gittavan perle...

Del passo omerico, come di quello catulliano, non resta più che un lontano ricordo, ravvivato dalla commossa fantasia del poeta, che « si direbbe segua, come un dramma, il formarsi della stupenda figurazione » (1).

Parimenti una profonda trasformazione (ma con diversi risultati) subisce il passo del catalogo che descrive i paesi della Laconia, traducendo il quale il Foscolo amava soffermarsi a contemplare le bellezze dell'antica regione, ove regnavano serenità ed armonia, tra gli uomini come tra le cose:

Qui di Fare è il golfo
Riscintillante placido alla luna;
Qui è Sparta, e le fluenti dell'Eurota
Grate a' cigni; qui Messa offre fecondi
Ne' suoi boschetti alle colombe i nidi;
Qui è d'Augia il pelaghetto inviolato
Al pescator da che Nettuno il vieta;
E non lunge è Brisea donde il propinquo

(1) Fubini, *U. F.* cit., p. 315.

Taigeto intende strepitar l'arcano
Tripudio e i riti onde il femmineo coro
Placa Liéo. Lasciarono i garzoni
Lagrimose le vergini in Amicle
Terra di fiori; né la spiaggia Elóa
Li rattenne, né Láa che fra tre monti
Ama le cacce e i riti di Diana,
E non d'Èlito il piano aureo di spighe... (1);

e quella bellezza è ancor più sottolineata nel tema finale, in cui le lagrime delle vergini abbandonate dai giovani, che partono per la guerra, segnano una dolce nota di mestizia in quella « terra di fiori », che non li seppe trattenere. Il quadretto di questa regione ideale ritorna alla mente del Foscolo quando, risalendo ancora una volta dal doloroso presente al caro passato, pensa ai tempi in cui Amore era « delle Grazie non invido fratello » e cerca di evocare nuovamente la letizia di allora. Ma le immagini che concorrono a creare il motivo lirico del catalogo sono freddamente elaborate perché si adattino al fine didascalico, che l'artificiosa struttura del poema vorrebbe imporre, e viene meno quel senso di dolce nostalgia che le anima nella traduzione: il golfo di Fare « riscintillante placido alla luna » diventa « cinto d'armoniosi antri a' delfini », il « pelaghetto d'Augia », che il pescatore non poteva toccare « da che Nettuno il vieta », è ora vietato « da che di mirti ombrato Era lavacro al bel corpo di Leda E della sua figlia divina », Amicle, « terra di fiori », non è più ricordata perché in essa le « lagrimose vergini » furono abbandonate dai giovani che partivano per la guerra, ma perché (si noti l'iperbole) « non bastava ai serti Delle vergini spose », e le pacifiche occupazioni, che nel catalogo sono ricordate a sottolineare la triste sorte degli uomini condotti a morire, ora vengono elencate per dire semplicemente che non seppero trattenere i giovani che « venian cantando alle nozze »; il tono lirico e drammatico della versione si trasforma così in un leggero motivo d'operetta. E se leggiamo di seguito questi versi così come il Foscolo

(1) L, vol. III, Sez. O, Ins. 2, Fasc. 2, pp. 9v.-10r.

li ha lasciati, possiamo anche notare quanta fatica egli durasse a comporre in un discorso unitario quelle immagini:

Qui di Fare il golfo
Cinto d'armoniosi antri a' delfini,
Qui Sparta e le fluenti dell'Eurota
Grate a' cigni; e Messene offria securi
Ne' suoi boschetti alle tortore i nidi;
Qui d'Augia il pelaghetto, *inviolato*
Al pescator, da che di mirti ombrato
Era lavacro al bel corpo di Leda
E della sua figlia divina. E Amicle
Terra di fiori non bastava ai serti
Delle vergini spose; dal paese
Venian cantando i giovani alle nozze.
Non de' destrieri nitidi l'amore
Li rattenne, non Laa che fra tre monti
Ama le caccie e i riti di Diana,
Né la maremma Elòa ricca di pesce.
E non lunge è Brisea, donde il propinquo
Taigeto intese strepitar l'arcano
Tripudio e i riti, onde il femmineo coro
Placò Lieo, e intercedean le Grazie (1).

Ma dove il didascalismo è dimenticato e l'ispirazione del poeta non è raffreddata dalle considerazioni del critico, ritornano nella loro freschezza i luoghi ideali dell'antico mondo beato:

De' Beoti al confin siede Aspledone
Città che l'aureo sol veste di luce
Quando riede all'occaso; ivi non lunge
Sta sull'immensa Miniea pianura
La beata Orcomeno, ove il primiero
Dalle ninfe alternato e da' garzoni
Amabil inno udirono le Grazie,

ai quali si accompagnano, trasfigurati dalla medesima fantasia, quelli a noi più vicini, abitati da celesti creature:

... e un drappelletto
Di Naiadi e fanciulle eridanine

(1) Il Chiarini avverte che la parte in corsivo è tratta dal fascicolo III, mentre la precedente dal I; pertanto questa lezione è da considerarsi provvisoria.

E quante i pomi d'Aniene e i fonti
Godean d'Arno e di Tebro, e quante avea
Ninfe il mar d'Aretusa; e le guidavi
Tu più che giglio nivea Galatea...,

per le quali la natura creò leggendari portenti:

Affrico allegro ruscelletto accorse
A' lor prieghi dal monte, e fe' la valle
Limpida d'un freschissimo laghetto.

***

Uno dei primi critici dell'opera del Foscolo, parlando di queste traduzioni, ebbe a dire che « quando per leggere l'Iliade alla distesa gioverebbe recarsi in mano la versione del Monti, meglio potrebbero essere afferrate alcune scene particolari in quella del Foscolo. Siamo allettati dal primo a seguir Omero, senza riprender fiato, quanto è lunga la via; il secondo ne fa sentire ad alcun passo il bisogno di sostare, ma giungiamo indi a poco in parte ove sostiamo più per elezione che per bisogno, e si piagne inevitabilmente e si freme, né più né meno che ai tempi cantati » (1); questo giudizio fu in parte ripetuto dalla critica moderna, che ha riconosciuto il carattere essenzialmente lirico dell'Iliade foscoliana, intendendo così sottolineare la sua frammentarietà e la mancanza in essa di un compiuto discorso narrativo (2). Le numerose immagini belle che

(1) *Prose e poesie edite ed inedite di U. F., ordinate da* Luigi Carrer *e corredate della vita dell'autore* (Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1842, p. lvii).

(2) Mi riferisco particolarmente alle parole del Losavio: « Il F., poeta essenzialmente lirico, traduce con un certo stento i passi di carattere più propriamente narrativo... e tutta la sua virtù dimostra in alcune notazioni liriche intense » (*op. cit.*, p. 104); di « liricità » parla pure il Viscardi, nel senso che « si tratta per il poeta d'esprimere quello che egli ha visto e sentito nel testo e che forse nel testo non c'è; tutta la propria reazione fantastica e sentimentale alla poesia omerica » (*La fedeltà* ecc. cit.). E M. Fubini: « Anche quando commenta o quando traduce il F. tende a disgregare la bella unità dell'insieme per sentire ogni particolare nella sua assoluta originalità, quasi

troviamo in questi manoscritti, restano spesso isolate da tutto il resto, brevi notazioni che difficilmente riescono a dispiegarsi in un canto, nelle quali possiamo riconoscere tanti spunti di poesia ma non la poesia, che non è mai un'immagine, ma un motivo, non una bella metafora, non un edonismo visivo o sonoro, ma « un complesso di immagini animato da un sentimento ». Leggendo le versioni dell'Iliade del Foscolo, noi cercheremo la poesia in certi quadretti suggeriti da poche parole del testo omerico, in cui egli si abbandona a contemplare un aspetto particolare di quel mondo ideale che con tanto amore ha voluto evocare ed anche creare attraverso il suo lungo studio storico e archeologico, e del quale si sentiva pienamente partecipe; in questi motivi culmina la sua esperienza di traduttore dell'antico poema, quando all'interesse strettamente filologico e letterario si sostituisce una serena visione di bellezza, ed i luoghi, i riti, i personaggi dell'antichità si animano ai suoi occhi di una nuova vita.

Bastano così le poche parole del catalogo, di quell'arida elencazione di nomi, alla quale lo abbiamo veduto dedicare ogni attenzione, perché egli, nuovo personaggio di quei lontani elisi, affidi alla sua fantasia il compito di ritrarne le meraviglie; tra quei luoghi amava ritrovare la « materna *sua* terra », alla quale ritornava sempre la sua nostalgia di esule, che ne aveva fatto il mito della sua felice infanzia:

> ... e quanti
> Di Nerito selvosa amano l'ombre,
> O il tuo limpido ciel bella Zacinto;
> E quei di Same; e chi tendea le reti
> Dalla spiaggia d'Epiro, e chi d'Epiro
> Dal continente opposto ardere i fochi
> Mira se al pescator buia è la notte... (1),

luoghi tutti che a lui « toccò di vedere isola per isola nella

---

l'opera antica dovesse esser ricostruita particolare, per particolare, come cosa del tutto nuova e foscoliana » (*U. F.* cit., pp. 308-9).

(1) L, vol. III, Sez. O, Ins. 2, Fasc. I, p. 18r.

sua fanciullezza » (1), e di cui andava vagheggiando una entusiastica lode:

... Bella è Zacinto. A lei versan tesori
L'angliche navi; a lei dall'alto manda
I più vitali rai l'eterno sole;
Candide nubi a lei Giove concede,
E selve ampie d'ulivi, e liberali
I colli di Lieo: rosea salute
Prometton l'aure, da' spontanei fiori
Alimentate, e da' perpetui cedri...

(si noti come siano qui pure ripresi e sviluppati i bellissimi motivi della lode di Firenze nei *Sepolcri*).

Con altrettanto amore ritrae le manifestazioni di gratitudine agli dei, che erano un momento essenziale della vita di quelle genti, e che egli studia in tutti i particolari, rispecchiandoli con accurata esattezza, convinto che « i sacrificj e la descrizione de' costumi... nobilitati, traffigurano la storia; interpretati, inviliscono la poesia » (2); e sente pure l'azione purificatrice di quei riti e partecipa alla gioia di coloro che, dopo averli compiuti, inneggiano alla divinità:

... Or quando
Fu d'esca lieto e di bevande il core,
Di vin le tazze i giovani coronano,
In volta ministrando; il coro a' candidi
Augurj liba, e fin che l'ore splendono
Placano tutti l'Immortal co' cantici;
E il bel peána i giovinetti Danai
Van geminando e celebrando Apolline,
E l'inno, o Febo, t'esultò nell'animo (3),

e rimira con tenerezza l'angolo di pace, in cui, presso le pure acque di un ruscello, all'ombra di un'« arbore amica », si erano consacrati gli altari:

... Noi su gli altari
Del bel platano all'ombre ove d'un fonte

(1) *Abb. di lett. sul catalogo*, cit., p. 5v.
(2) *Esperimento* cit., p. 38, n. 47.
(3) *Ibid.*, vv. 555 sgg.

Le vergini sorgenti originavano
Guidavam sacra l'ecatombe, e i voti
Agl'Immortali... (1).

In contrasto con tanta serenità avverte, come abbiamo accennato, anche in quel mondo ideale la presenza del dolore, che governa fatalmente la vita umana, ed al quale nessuno può sottrarsi, e partecipa alla sofferenza di Achille, e tende ad accentuare l'orrore delle cruente descrizioni di battaglia, che gli si presentano come tanti quadretti, in ognuno dei quali è ritratto il ferimento o la morte di un gagliardo combattente:

... E feriva: curvò Pandaro il capo,
Guidò l'asta Minerva, e sì l'infisse
Fra l'occhio e il naso, che mozzò la lingua
Franse i denti, e all'estremo orlo del mento
Uscì la punta; ed ei piombò dal carro.
Dier lungo un suon splendean varie sul campo
L'armi, e con freddo tremito i destrieri
S'arretravano, e tacita sovr'esso
Versava eterna oscurità la morte... (2).

La presenza del Foscolo si avverte in ogni parola di questa sobria descrizione, rivissuta da un animo intimamente commosso, più bella delle molte altre in cui il traduttore cercava di raggiungere quella medesima commozione affidandosi unicamente a macabri particolari (« gli mozzò la mano. Ei la vedea sul prato »): secondo la sua costante poetica vengono meno alcune note coloristiche dell'originale (i *bianchi* denti, l'*acuto* ferro, i *veloci* cavalli) ed altre si aggiungono a svolgere le immagini omeriche (παρέτρεσσαν δὲ οἱ ἵπποι: « con freddo tremito i destrieri s'arretravano »; τεύχεα αἰόλα παμφανάοντα: « splendean varie sul campo l'armi »), mentre tutto il discorso è rimodellato in nuova forma. Il primo periodo fissa con poche efficaci

(1) L, vol. 12, p. 36 v. Il medesimo motivo è nelle *Grazie*: « Nella convalle fra gli aerei poggi Di Bellosguardo, ov'io cinta d'un fonte Limpido fra le quete ombre di mille Giovinetti cipressi alle tre Dive L'ara innalzo... ».

(2) *Ap. Golla*, L, vol. III, Sez. R, Ins. 2.

parole l'atto del ferimento e si conclude col tonfo del corpo che cade fulmineamente a terra (« ed ei piombò dal carro »); da quest'ultima immagine si svolgono quindi quelle del periodo seguente: il fragore dell'armi, il rabbrividire dei cavalli di fronte all'avvicinarsi della morte, che avvolge l'eroe in una « eterna oscurità » (Omero dice che « gli sciolse l'anima e la forza »). Sentiamo che una profonda commozione ha dato vita a quelle immagini e che il poeta, nella rappresentazione della morte, ha ritrovato la sua poesia; diversamente il Monti, cui meno interessavano queste scene particolari, assorbiva quei versi nel tono uniforme di tutta la narrazione:

> ... Piombò dal cocchio, gli tonâr sul petto
> L'armi lucenti, sbigottir gli stessi
> Cavalli, e a lui si sciolsero per sempre
> E le forze e la vita...

(si noti come anche solo quello « sbigottir *gli stessi* cavalli » basta a togliere ogni valore drammatico alla scena).

Ma accanto a questi quadretti rappresentanti i varî motivi dell'umana esistenza, ne ritroviamo altri, altrettanto belli e cari alla fantasia del poeta, dedicati alla divinità femminile, la cui bellezza, sin dai giovani anni, aveva contemplato come solo elemento rasserenatore delle umane passioni, simbolo di un mondo di armonia lontano dalle molte disarmonie della nostra terra. « Beati gli antichi che si credevano degni de' baci delle immortali dive del cielo; che sacrificavano alla Bellezza e alle Grazie; che diffondevano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell'uomo, e che trovavano il *bello* ed il *vero* accarezzando gli idoli della lor fantasia », aveva esclamato Jacopo Ortis, riconoscendo l'unica ombra di felicità concessa ai mortali in quelle beate « illusioni » senza le quali egli non avrebbe sentito « la vita che nel dolore ».

Degno delle carezze di una donna immortale è Achille, che piange per l'offesa subita e per la separazione dalla cara Briseide:

> ... La veneranda genitrice, assisa
> Ne' profondi del mar presso l'antiquo

Padre, l'udiva. A immagine di nebbia
Dié fuor dell'acque, e gli si fa dinnanzi
E con le dita nivee l'accarezza
E gli parla e lo noma... (1)

(si ricordi nelle *Grazie* il quadretto di Venere che conforta Saffo: « e delle sue Ambrosie dita le tergeva il pianto »), e degno dell'abbraccio della madre celeste è Enea, che sta per soccombere alla violenza di Diomede:

... Ella di tutte
Le nivee braccia sue precinse il figlio,
E a larghe falde innanzi a lui diffuse
Il suo peplo raggiante, impervio a' Greci
E agli assalti di morte; e sel reggeva
Fra il braccio e il seno a traversar la pugna... (2);

si noti come in quest'ultimo quadretto il Foscolo sottolinea la presenza della Dea inviolabile, cambiando le proposizioni finali dell'originale (ἕρκος ἔμεν βελέων, μή τις Δαναῶν ταχυπώλων / χαλκὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλὼν ἐκ θυμὸν ἕλοιτο « perché fosse riparo dai dardi, affinché nessuno dei Danai dai veloci cavalli avendogli scagliato un ferro nel petto lo privasse dell'anima »), che limitano a quel particolare momento la virtù del peplo di rendere l'eroe invulnerabile, in un'unica attribuzione che quella virtù vuol ritrarre come costante dote degli immortali, non mai raggiungibili dai mali dei mortali: « peplo raggiante impervio a' Greci E agli assalti di morte »; infine, con un'aggiunta al testo omerico, « e sel reggea fra il braccio e il seno », riprende il motivo dell'abbraccio, a suggellare mirabilmente il prezioso quadretto.

Così pure Paride, che sta per essere ucciso da Menelao, è premurosamente soccorso da Venere che non solo lo sottrae alla morte, ma gli concilia l'amore di Elena:

... Ei con un'asta
Correa al sangue di Paride; ma quella
Ch'era Dea rapialo di leggieri
In denso aere confuso, e poi che l'ebbe

---

(1) *Esperimento* cit., vv. 418 sgg.
(2) *Ap. Golla*, L, vol. III, Sez. R, Ins. 2.

Fra' profumi del talamo, e su' molli
Bei tappeti adagiato, essa la Diva
Per Elena n'andò: poggiò alla torre
Eccelsa ov'era di Dardanie donne
Molta adunanza, ed Elena nel mezzo.
Le tentò il lembo (e il peplo odorò l'aure)
Venere d'una mano; e come fosse
La filatrice delle lane antica,
Che molto a Sparta oprato avea leggiadri
Manti di lane alla regina, e in Ilio
La seguiva amorosa, aspra di rughe
La Dea pareva, e sussurrava: or vieni;
Alessandro è nel talamo e t'aspetta;
Vedrai fiorirgli di bellezza il viso,
Fiorir le vesti; e non dirai ch'ei torni
D'una battaglia; ben dirai che al ballo
S'accinge, o siede a riposar dal ballo.
Ogni parola ad Elena piovea
Nel secreto del cor: poi quando a lei
Il roseo collo della Dea rifulse,
E la spirante voluttà dal petto
Vide, e il foco raggiar dalle pupille,
La guardò impaurita e le si dolse (1).

La bellezza femminile, dopo il dolorosissimo movimento iniziale, diventa la nota dominante di tutto il passo, in cui a stento si riconosce il discorso omerico, tanto il traduttore è stato attratto dalle molte immagini accennanti il motivo dell'amore, che si impone ora alla sua fantasia; ed Elena diventa una delle caste figure da lui predilette: « Niuno nell'Iliade, greco o troiano, rimprovera ad Elena la guerra; e l'idea dell'adulterio, quantunque implicitamente manifestissima, non è mai accennata. Ella sola parlando di sé si rimprovera amaramente e non viene in iscena che per mostrarsi afflittissima di vergogna e di rimorso. Questo stato d'animo la induce a interpretare ogni parola indifferente verso di lei, come un diretto rimprovero. Ma tutti, e Priamo più ch'altri, adoravano in lei una bellezza che avea del celeste, e attribuivano la sua fuga da Sparta a decreto irresistibile del destino » (2).

(1) A, vv. 422 sgg.
(2) *Ed. Naz.*, X, p. 566.

Per questa sua « verecondia » (1), quando dal « roseo collo », dalla « spirante voluttà dal petto », dal « foco delle pupille », riconosce la dea, ella si duole, e resiste ai suoi allettamenti, temendo lo scherno delle troiane: « E piena ho già l'anima mia di pianto »; quest'ultima aggiunta, che non è nel testo, compie la figura della donna, che sempre ci appare velata di un'ombra di tristezza, o perché piange le sofferenze che Teucri ed Achei devono subire per causa sua:

> ... Nelle sue stanze la trovò che assisa
> Ampia una tela ordia, doppia raggiante,
> A varie fila istoriando i lunghi
> Anni e i taravagli, onde per lei fra l'armi
> Greci e Teucri gemean sotto le mani
> Dolorose di Marte... (2),

o perché ripensa con nostalgia alla cara patria, al marito, ai congiunti lontani:

> ... In quegli accenti della Dea, pietoso
> Riparlava un desio d'Elena al core,
> Che al perduto marito, ed a' congiunti
> La richiamava, e alla città paterna.
> Ombrò di veli candidi il bel volto,
> E le grondò una lagrima dagli occhi
> E uscia: né sola abbandonò le soglie... (3).

E con l'« anima piena di pianto » ubbidisce a Venere e si reca da Paride e, « le pupille a sé raccolte » (è il medesimo atteggiamento pudico di Laura: « E l'amoroso sguardo in sé raccolto »), gli rimprovera l'antico errore e la presente viltà; poi, tristemente (è una dea che lo vuole!), è vinta dalle sue dolci profferte d'amore:

> ... Deh, sorgi,
> Pace farem dolcissima abbracciati.
> Ardemi amor or più che mai; né quando
> Predaiti a Sparta e veleggiando i mari,

---

(1) Di una « verecondia » delle figurazioni del F. ha parlato il Croce, *Intorno alle « Grazie »* (in *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza, 1940, pp. 366-72).

(2) A, vv. 138 sgg.

(3) A, vv. 153 sgg.

Di Cranae t'approdai nell'isoletta,
Quel primo dì ch'io delle tue bellezze
Fui lieto alfin, non mi struggea sì fiero
Né sì caro il desio che m'innamora.
Ei salì primo a' molli strati, ed ella
Seguialo, e il sonno li sopia congiunti (1).

Spesso vediamo il Foscolo soffermarsi su queste figure femminili di « una bellezza che avea del celeste », ma pur soffusa di una mestizia che ne segna la nota umana; penso all'addio di Andromaca ad Ettore:

... Ella partiasi, spesso a lui volgendo
Pur le pupille, e le velava il pianto... (2),

che mi ricorda l'addio delle Grazie a Venere:

Poi d'un suo bacio confortò le meste
Vergini sue che la seguian con gli occhi
E li velava il pianto,

e penso alla partenza di Briseide da Achille, il cui dolore il Foscolo rende più umano, perché immagina che la donna non sia la schiava che lascia il padrone ἀκέουσα (malvolentieri) ma « la giovinetta dal dolce rossore » che, dovendo separarsi dall'uomo che ama, si volge a guardarlo per l'ultima volta, simile a Medea quando si separò da Giasone:

Tristis abis; oculis abeuntem prosequor udis:
Et dixit tenui murmuri lingua, vale;

e così traduce:

... Pátroclo obbedïente al caro amico
Dal padiglion guidò Briséide, e porse
La giovinetta dal dolce rossore
Da condurre agli araldi; e quei n'andaro
Al lor signore; rivolgendo gli occhi
Più tarda li seguía la dolorosa... (3).

---

(1) A, vv. 495 sgg.; anche qui è il ricordo di un verso petrarchesco: « Tanto cresce 'l desio che m'innamora »; non si dimentichi che a questa versione il F. attese tra il 1819 e il '21.

(2) *Ap. Golla*, vol. III, Sez. S, Ins. 2, Quint. 2, p. 10r.

(3) *Esperimento* cit., vv. 399 sgg.

Al di sopra di tutto ciò sta la serenità dell'Olimpo, che non deve essere turbata dall'« umana plebe », ma nella quale si smorzano i dissidi, perché i mortali immaginandone i personaggi « diffondeano lo splendore della divinità sulle imperfezioni dell'uomo »:

... Sorridendo
A lui le braccia candide sporgea
Giuno, e accoglieva di sue man la tazza.
Egli da destra procedendo in volta,
Dall'anfora versava onde fragranti
Di nettare, ed a' Numi iva mescendo.
D'immenso riso giubilò l'Olimpo
Quando coppiero per l'eteree sale
Vider gli Dei Vulcano ad affrettarsi... (1);

anche qui il Foscolo si sofferma a delineare un compiuto quadretto e cambia il ritmo stesso dell'originale, risolvendo in vario modo alcuni aggettivi (λευκώλενος « a lui le braccia candide sporgea », γλυκύ « onde fragranti ») ed aggiungendone altri (« l'eteree sale »).

Ma nessun passo come quello di Minerva, che abbandona le sue vesti femminili per rivestire l'armatura, può meglio documentare « la nostalgia del poeta verso quella fantasia primitiva » (2), che egli vuole rivivere nelle sue parole, ognuna delle quali ritrae un particolare pittorico della meravigliosa trasformazione, cui egli assiste con riverente timore e stupore:

... E Minerva la Dea nata da Giove
Lasciò sul pavimento aureo de' cieli
Scorrer discinto il suo bel peplo intesto
Di fiori aereo di sua man lavoro;
E l'usbergo onde irato armasi il padre
Tonante, e l'arme si vestì che i fati
Tempraro a' guai de' popoli e alla morte;
E per suo scudo all'omero s'impose
Del Dio l'Egida eterna, ove ogn'intorno
Serpe e veglia il Terrore; ov'è la Rissa;

(1) *Ibid.*, vv. 717 sgg.

(2) Fubini, *U. F.* cit., p. 310; si vedano ivi le osservazioni su questo brano.

Ov'è la Forza; ov'è la fuga, e atroce
V'è la vendetta; e del Gorgonio volto
Il mostro a chiome d'angui: orrido, infando
Crudel portento dell'Olimpio Giove.
Poi le raggiò nell'elmo aureo la fronte;
Quattro coni gli fanno aurea corona
Di chiodi aurei stellato e può di cento
Città le squadre illuminar dall'alto.
Portò il pie' sovra il carro, e impugnò l'asta
Forte immensa pesante onde rammansa
Eserciti d'Eroi quando s'adira
Figlia fatal d'onnipossente padre... (1).

Così si proponeva di evocare ai suoi contemporanei il mitico mondo dell'antichità; e a ragione si è più volte parlato di un'ideale unità del mondo poetico foscoliano, che si viene delineando dai primi accenni latenti nell'*Ortis*, alle odi giovanili, al laborioso commento alla *Chioma di Berenice*, e trova la sua forma perfetta nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*. Di questo mondo sono parte pure i frammenti dell'Iliade che abbiamo veduto, nei quali vengono meno le preoccupazioni critiche che informano quelle versioni e le ricerche archeologiche ed erudite sono mezzo e non fine del suo poetare: « per il Foscolo l'antichità rappresenta quel luogo del passato, ove egli può proiettare i suoi sogni presenti » (2), dove il povero Ortis può accarezzare un'« illusione » che gli permetta di non vedere « la vita che nel dolore ». Un'illusione che diventa una viva realtà con la nascita delle liriche delle *Grazie*, quando in una « integralità del sentire » si riconosce il suo classicismo (3).

GENNARO BARBARISI.

---

(1) *Ap. Golla*, L, vol. III, Sez. R, Ins. 2, pp. 19-20.

(2) G. ZONTA, *L'anima dell'Ottocento* (Torino, Paravia, 1921, p. 75).

(3) B. CROCE, *Foscolo* (in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1922, p. 81).

VARIETÀ

PER IL TESTO DELL'*AJACE* DI UGO FOSCOLO

Per la costituzione del testo della tragedia foscoliana occorre tenere presenti quattro manoscritti e due edizioni a stampa. I manoscritti sono i seguenti:

1) apografo Vaticano, autografi Ferraioli, 1046 (**V**); 2) apografo in casa Bulzo ad Atene (**B**); 3) apografo della Nazionale di Firenze (**N**); 4) apografo della Labronica di Livorno (**L**).

Le stampe invece sono:

1) la prima edizione dell'*Ajace*, fatta a Napoli nel 1828 per cura di Urbano Lampredi;

2) la ristampa della tragedia nel vol. I delle opere scelte del F. pubblicate a Voghera presso il Sormani nel 1829-30.

Come si sarà già notato, nessuno dei quattro manoscritti è autografo: soltanto **V** presenta numerose ed importanti correzioni di pugno del F., mentre in **L** l'unica traccia di interventi dell'autore è costituita dalla didascalia *Agamennone* aggiunta, perché dimenticata dal copista, prima del v. 133 dell'atto IV. Da notare che **V**, sicuramente il manoscritto più interessante, è mutilo, perché mancante dell'intero atto III.

L'esame comparativo di codici ed edizioni permette subito di giungere ad alcune constatazioni di fatto: prima di tutte, che i manoscritti da una parte e le stampe dall'altra rappresentano due gruppi diversi, e come tali vanno studiati a sé, nella ricerca approfondita del costituirsi della tradizione. Cominciando dai manoscritti, dobbiamo dire che **V** è certamente il più antico di tutti, perché le correzioni autografe in esso segnate si trovano, nella stragrande maggioranza, accolte in **BNL**, senza traccia alcuna delle lezioni originarie che **V** presentava, e che sono tuttora leggibili. Tra **V** e **BNL** vi è quindi affinità strettissima, separati come essi sono da varianti per lo più esclusivamente formali o di punteggiatura, a cui non hanno mai badato i copisti di ogni tempo; non possiamo tuttavia asserire con assoluta sicurezza l'esistenza tra i quattro di un rapporto diretto di apografia, anzi possiamo escluderla, perché rimangono sempre, pur nella sostanziale unità, delle discrepanze che fanno pensare a manoscritti intermediari perduti, probabilmente non autografi, forse con qualche correzione autografa.

Tra **B**, **N** ed **L**, **B** è il più indipendente, e l'unico la cui esistenza ci sia attestata direttamente dal Foscolo, il quale il 26 luglio 1812 aveva scritto all'amico Michele Ciciliani « ... il signor Dionisio Bulzo ebbe copia di essa tragedia... ». Detta copia, conservata ancor oggi, come si è detto, in casa Bulzo ad Atene, mi era stata segnalata come di mano di Andrea Calbo, ma l'esame della riproduzione fotografica del manoscritto, ed il confronto con altri apografi sicuramente di mano del Calbo, mi consiglierebbero a negare tale attribuzione, il che d'altronde non presenta nessuna importanza filologica particolare (si noti però che se, in un'altra lettera al Ciciliani, del 1 ottobre 1813, il F. diceva del Calbo « vive qui meco da un anno », il Calbo stesso non poteva aver copiato la tragedia già consegnata al Bulzo il 26 luglio 1812, vale a dire quattordici mesi prima). In ogni modo, l'importanza di **B** sussiste, perché sicuramente esso fu desunto da un manoscritto autorevole, non diciamo l'originale perché probabilmente originale vero e proprio non vi fu (come dimostra ciò che ci avanza del materiale della *Ricciarda*, oggi in Vaticana, il F. scriveva personalmente più e più volte i vari passi delle sue tragedie, e poi li dava a copiare, o li dettava, e poi correggeva di nuovo i brani apografi così ottenuti, ed infine li faceva trascrivere in uno o più apografi completi, su cui tornava a lavorare). In **B** non sono pochi gli errori ortografici od i fraintendimenti di parole, e ciò può farci pensare che il copista non avesse molta dimestichezza con l'italiano: a parte ciò, tuttavia, abbiamo alcune varianti che **V** non ci attesta, e che il trascrittore non potè sicuramente essersi inventato; trascuriamo, per quanto contino anch'esse, le varianti semplicemente grafiche e di punteggiatura (rammentiamo però che un copista ignorante sbaglia di più ma è più fedele e corregge meno di un copista colto o presunto tale): dovremo pur sempre tener conto, ad esempio, di I, 83, dove **V** legge *lode* e **B**, solo, *gloria*. Così in II, 10, mancano le parole di fine verso *e tremi*; in II, 72-73, **B** legge *indistinto tu mi davi, eterno Di parricida e re de' regi il nome*, mentre la lezione, migliore, degli altri codici, usa il plurale e dà *indistinti... eterni... i nomi*. Un trascrittore non innovatore ben difficilmente poteva mettere al singolare ciò che trovasse già al plurale, tanto più se si pensa al fatto che il sostantivo con cui i due aggettivi concordano è collocato nel verso successivo; se, per errore, il copista avesse cominciato a scrivere *il nome*, automaticamente poi, proseguendo, potrebbe aver corretto: ma l'opposto è difficile, per non dire impossibile. Ancora, in II, 107, manca la prima parola, e nello spazio bianco venne più tardi scritto a matita *Con*, in luogo del *Di* di tutti i codici; in II, 328, dopo *Se n'hai*, **B** omette il restante del verso, ed in II, 329, in luogo di *ver me reo* legge *reo meco*. Manca infine II, 398, e questo è un indizio importante, di cui parleremo più innanzi, come di II, 327 *il più atroce*, invece di *il più torvo*; ci pare tuttavia che le prove di una indipendenza effettiva di **B** da **V** non

manchino, e siano tali da far ragionevolmente accettare l'ipotesi. Si potrebbe anche, andando più in là, supporre che **B** abbia seguito, per i primi due atti, un testo diverso da quello esemplato per gli ultimi tre: ciò perché le varianti si incontrano proprio in tali atti ed anche le differenze di punteggiatura con **V** e gli altri manoscritti si riducono a quasi la metà negli atti successivi, non contando il III per cui, come è noto, non abbiamo il sussidio di **V** (ma anche in questo atto l'indipendenza di **B** è molto relativa, come mostra la quasi assoluta coincidenza della sua lezione con quella di **N** e di **L**).

Per quanto riguarda **N**, esso per il testo è complessivamente vicino a **V**, pur distaccandosene per una sua maggiore libertà grafica; presenta però un particolare di molto interesse: i versi II, 105-109 e IV, 305-307 vennero in primo tempo omessi dal copista ed aggiunti più tardi, dalla stessa mano. Si potrebbe pensare ad una casuale dimenticanza, spiegabile nella copiatura di un testo così lungo (sempre in **N** ne abbiamo un esempio con l'omissione e la rescrizione in margine di II, 350-351): ma appare chiaro che così non stanno le cose, se si badi al fatto che nel caso di IV, 305-307 venne lasciato uno spazio bianco nel corpo stesso del testo, spazio che fu poi colmato. Ora, proprio in corrispondenza dei due luoghi citati, **V** presenta delle cancellature, di cui la prima non venne sostituita con altri versi (ed i versi cancellati rimasero vivi, perché **V** stesso presenta in margine l'indicazione *si scriva*), mentre la seconda porta a fianco la nuova lezione. Evidentemente il testo da cui **N** venne copiato presentava in quei luoghi delle lacune, poi riempite, e non crediamo si trattasse di **V**, perché l'estensione delle lacune stesse, pur coincidendo *grosso modo* nei due manoscritti, non combacia alla perfezione, il che dovrebbe invece avvenire se i due codici fossero in rapporto diretto.

L è il meno originale dei quattro manoscritti, ed il più fedelmente vicino a **V**: tuttavia esso ci dà a sua volta qualcosa di nuovo, perché presenta, solo, in calce al finale della tragedia, la didascalia: *MDCCCXI Atto primo sino a tutta la scena 1ª del secondo | Dal 1º Febbraio a 17 Marzo | Dalla scena 2ª dell'atto secondo al termine | Dal 12 Giugno sino a 12 Ottobre | Recitata a mezzo Decembre in Milano | e proibita in quell'anno.* L'importanza di una didascalia del genere è evidentissima; è però l'unica cosa veramente interessante in **L**. a parte il fatto che il copista omise I, 167, e lo aggiunse nell'interlinea.

Dall'esame dei manoscritti, dunque, il testo dell'*Ajace* risulta abbastanza compatto e facilmente ricostruibile; alcuni problemi supplementari sono però presentati dalle edizioni.

L'edizione napoletana, che indichiamo con la sigla **Na**, fu curata, come abbiamo già detto, da Urbano Lampredi, il quale in una nota apposta in fine alla tragedia accenna esplicitamente ad un « manuscritto » da lui seguito. A torto il Martinetti, che scrisse un ottimo

articolo sul testo delle tragedie foscoliane (1), fece pochissimo conto di questa edizione, la quale non è sicuramente un modello di critica rigorosa, ma pur presenta diversi punti degni della più attenta considerazione. Na infatti offre delle varianti che, per il loro inconfondibile aspetto, danno sicure garanzie di originalità, e non debbono assolutamente venir messe in un fascio con i numerosi errori di cui l'edizione del Lampredi si fregia. Così, fraintendimenti certi sono *tuo* per *teco* di I, 319, *grave ed usberghi* per *grave e d'usberghi* di I, 338, *s'innalzano* per *m'incalzano* (II, 263) *mi* per *cui* (III, 300), *ravvolto* per *raccolto* (III, 19), *ora* per *o re* (III, 330), *non* per *ne* (IV, 91), *tanto* per *tacito* (IV, 102), *armi tu solo* per *arma te solo* (IV, 167), *a Grecia* per *a' Greci* (V, 9), *Spegnerlo vuoi; vi crollo' fumante* per *Spegnerlo vuoi: vidi crollar fumando* (V, 15), *cocchio* per *occhio* (V, 297). Ma, accanto a questi errori di lettura, dovuti probabilmente al tipografo che non seppe leggere il manoscritto ed al curatore che rilesse male le bozze, abbiamo alcune lezioni che meritano un esame più accurato. Subito all'inizio della tragedia, tra i vv. 4 e 5 dell'atto I, Na inserisce infatti un emistichio isolato, *Che reca Ulisse?*; impossibile pensare ad una interpolazione del Lampredi, così patente e così sciocca, perché, in tal caso, egli non si sarebbe certo limitato ad un mezzo verso, che resta privo d'appoggio. Bisogna dunque credere che la lezione fosse nel manoscritto, nel qual caso non vediamo a chi possa risalire, se non all'autore. Pure interessante è il luogo di I, 150-51 *omai saria, se Achille Non vivesse in Ajace,* di contro al tradizionale *saria. Ma Achille Non rivive in Ajace?*; e da tenere in conto è anche II, 372 *il più atroce,* contro *il più torvo* degli altri testi ad eccezione di B e Vo. Inoltre, come B, Na omette II, 398, e l'omissione, attestataci da due parti e non giustificata da possibilità di aplografia, non può essere fortuita. Due però sono i punti che ci fanno comprendere il valore nella tradizione di Na e del manoscritto da cui essa discese, insegnandoci una volta di più che un codice od una stampa, per quanto scorretti, non sono per questo mai da scartare a priori. I manoscritti dell'*Ajace* così leggono i vv. I, 200-203:

> Non ei. D'Achille ancor siede al sepolcro
> Presso l'onda sigea. Quivi gli piacque
> Dimorar solo e piangere l'amico
> Da cui disgiunto mal suo grado ei visse.

Na, invece, ci offre i seguenti versi:

> Non ei: ché ancor non lo rivide il campo.
> Poi che dolenti al pelago divino
> E all'infernali deità dier molte
> Vittime e preci per l'eroe sepolto

(1) G. A. Martinetti, *Sul testo delle tragedie di Ugo Foscolo,* in questo *Giornale,* 23 (1894), pp. 208 sgg.

I suoi guerrier, di ricondurli al campo
M'impose Ajace. Nel sepolcro siede
Da me disgiunto. Mal suo grado ei visse.

Qui appare evidentissima la mistione delle due diverse lezioni, a cui si tentò di porre rimedio separando con un punto fermo *disgiunto* da *mal* (e non sappiamo se quel *me* sia un altro conciero o non piuttosto un errore di lettura). Il manoscritto di **Na**, che certamente non era autografo, e probabilmente non portava neppure correzioni autografe, presentava dunque in questo luogo una lezione priva di senso, perché a sua volta era copia di un testo probabilmente corretto in modo non chiaro, e correzioni di tal genere non possono venire attribuite ad altri che all'autore. Ci fu quindi almeno un manoscritto dell'*Ajace* con nuove lezioni foscoliane manoscritte, che a noi non è giunto. Lo stesso si dica per I, 375-76: i codici concordi leggono:

E tua virtù magnanima mi sforza.
... Pur...

mentre **Na** legge:

E tua virtù magnanima mi sforza.
Affrettiam la battaglia; e fia distolta
Ogni civil contesa: e al più gagliardo
Toccheran le fatali armi. S'io pero
Teco, sarò più compianto da' Greci.
... Pur...

Ci sono dunque quattro versi in più che, inseriti in un contesto che filava già benissimo, non possono certamente venire attribuiti ad interpolazione; questi quattro versi debbono risalire al Foscolo. Nasce quindi il problema della validità di queste nuove lezioni: dobbiamo inserirle nel testo o lasciarle fuori? Si tratta di varianti superate o di correzioni definitive?

Stabilito, come si è visto prima, che **V** ha valore di capostipite, perché le sue lezioni originarie poi corrette non compaiono negli altri testi, e stabilito inoltre che questo vale anche per **Na**, dal momento che essa non serba traccia delle lezioni originarie di **V** e segue invece **V** corretto, ne deve discendere che i due passi offerti in più da **Na** sono da accogliere nel testo, come l'Orlandini fece, curando il testo dell'*Ajace* per l'edizione Le Monnier delle poesie foscoliane, e così riteniamo anche noi che si debba fare. L'Orlandini però inserì soltanto il secondo dei due passi, lasciando fuori il primo il quale, così come si presentava, non dava senso soddisfacente: in realtà, anche per il primo le difficoltà cadrebbero, se, cancellato il v. 200 nella lezione vulgata e sostituitogli quello della lezione di **Na**, si prosegue secondo **Na** per tutto il passo, riattaccando poi con il v. 201 della vulgata, così (con qualche riserva per la punteggiatura):

Non ei: chè ancor non lo rivide il campo.
Poi che dolenti al pelago divino

E all'infernali deità dier molte
Vittime e preci per l'eroe sepolto
I suoi guerrier, di ricondurli al campo
M'impose Ajace. Nel sepolcro siede
Presso l'onda sigea. Quivi gli piacque
Dimorar solo e piangere l'amico
Da cui disgiunto mal suo grado ei visse.

Probabilmente colui che trascrisse, trovandosi di fronte ad una aggiunta marginale, errò nell'inserimento ed omise i due versi che venivano immediatamente dopo il v. 200, cancellato: di qui la necessità di emendare il *cui* in *me* e di distinguere col punto fermo *disgiunto* da *mal*. E l'ipotesi qui avanzata riceve piena conferma dal raffronto con un altro dei testi base dell'*Ajace*, l'edizione di Voghera (**Vo**).

Tale edizione presenta, nei confronti dei manoscritti e di **Na**, numerose caratteristiche di indipendenza, pur collegandosi in parecchi punti con l'uno o con l'altro ramo della tradizione: **Vo**, ad esempio, ha i versi in più fattici conoscere da **Na**, ma il passo citato sopra (I, 200) così, si legge nell'edizione di Voghera:

Poiché dolenti al pelago divino
E all'infernali deità dier molte
Vittime e preci per l'eroe sepolto
I suoi guerrier, di ricondurli al campo
M'impose Ajace. Nel sepolcro siede
Presso l'onda sigea. Quivi gli piacque
Dimorar solo, e piangere l'amico
Da me disgiunto. Mal suo grado ei visse.

La lezione, evidentemente molto migliore che non quella di **Na**, dà pienamente conferma alla nostra congettura espressa poco più sopra, e ad essa non si oppone di certo quel *me* in luogo di *cui* dell'ultimo verso del passo, *me* suggerito da un evidente errore di lettura. Per numerose altre lezioni, ed anche per alcune coincidenze in errori, **Vo** si accorda con **Na** contro il resto della tradizione: l'apparato critico dell'edizione nazionale della tragedia, a cui stiamo lavorando da tempo, lo mostrerà chiaramente; però, cosa che non può non destare sorpresa, **Vo** conserva all'inizio dell'atto II due gruppi di versi della lezione primitiva di **V**, stati poi cancellati e sostituiti dal Foscolo stesso, come **V** ci dimostra. E il manoscritto su di cui certamente **Vo** fu condotta presentava ambedue le lezioni, tra le quali quella riprovata venne mantenuta nel testo, probabilmente perché più lunga, come è dimostrato dalla nota apposta dal curatore dell'edizione, nota in cui è detto: « L'Autore ha creduto di sostituire ai versi originali i seguenti... », e, sempre in nota, nei due luoghi è data la lezione definitiva. In tal modo, **Vo** sembrerebbe accostarsi alle lezioni originarie di **V**: ma non mancano, anzi sono numerosissime, le concordanze col gruppo **VBNL**, mentre spesseggiano anche le lezioni singole, caratteristiche di **Vo** sola; parecchie,

è vero, sono puri e semplici errori, ma abbiamo anche varianti vere e proprie, di cui una almeno rappresenta un miglioramento sicuro di fronte al testo di **VBNLNa**. Questi ultimi, infatti, leggono concordi, in III, 277 sgg.:

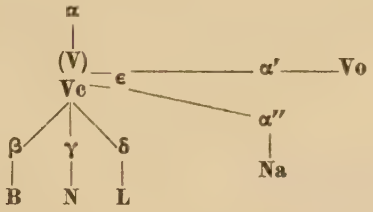
> Ebbro il Trojano
> Di sua vittoria noi tremanti estima
> Da che spense l'eroe; s'accorga ei dunque
> Se Atride vince.

ma **Vo** ci dà *vive*, lezione molto più giusta e logica del fiacco ed impreciso *vince* degli altri testi, qualora si pensi al necessario contrasto che ne risulta con lo *spense* del v. 279.

Possiamo ora trarre alcune deduzioni da quanto siamo venuti assodando circa il testo dell'*Ajace*, così da meglio stabilire anche il valore da assegnare alle principali varianti di **Vo** e **Na**. Sappiamo dunque che il Foscolo apportò su **V** notevoli correzioni, sui margini e nell'interlinea; dall'aspetto esterno di **V** possiamo anche pensare con una certa probabilità, e l'abbiamo già detto, che tali correzioni siano state eseguite direttamente su **V**, e non già riportate, copiandole da altro originale. Ora, se in **V** non è traccia dei versi in più che **Na** e **Vo** presentano nel primo atto, ciò si potrebbe spiegare supponendo che tali versi, esistenti in una primissima stesura, siano stati poi cassati, prima che **V** fosse copiato; ma il fatto non si concorda con la presenza in **Vo** non soltanto di alcuni versi del II atto secondo la lezione primitiva di **V**, ma anche degli stessi versi secondo la lezione definitiva. In altre parole, se i versi in più appartengono ad una redazione anteriore, di cui non ci sono giunti manoscritti, ma solo due edizioni, vale a dire **Na** e **Vo**, non è concepibile che tali edizioni possano rispecchiare per alcune parti un testo anteriore a **V** (i versi in più del primo atto) e per altre un testo posteriore (la lezione definitiva dei passi dell'atto II). Sarebbe invece molto più logico pensare ad una successione che dalla lezione primitiva di **V** passi a **V** corretto (**Vc**), da cui discendono **BNL**; da un altro manoscritto perduto, con nuove correzioni rispetto a **V** corretto, discenderebbero invece **Na** e **Vo**. Dobbiamo però ritenere che il capostipite di **Na** e **Vo** (posto che veramente **Na** e **Vo** possano considerarsi appartenenti ad uno stesso ramo della tradizione) presentasse correzioni poco chiare (lo mostrano i vari fraintendimenti di lettura) ed aggiunte marginali; quest'ultimo fatto è chiaramente dimostrato dall'errore che **Na** commette nell'inserire i versi dopo I, 200, e dalle doppie lezioni che **Vo** ci offre nell'atto II. Anche qui, dunque, si giunge ad una conclusione frequentissima nel caso degli scritti foscoliani: vi furono diversi manoscritti dell'*Ajace*, diversamente corretti dal poeta; è quasi certo che anche **Na** e **Vo** abbiano seguito rispettivamente due codici diversi, perché ci sembra molto difficile che un medesimo testo potesse trovarsi nel 1828 a Napoli e nel 1829 a Voghera, indipendentemente dal fatto che, come abbiamo già detto,

le due edizioni presentano molte affinità, ma anche discrepanze tali da non farci ritenere possibile una loro ascendenza strettamente comune.

Ragionando in termini puramente filologici, la tradizione dell'*Ajace* si presenta dunque piuttosto complicata; uno stemma che cercasse di tener conto dei vari manoscritti e delle loro vicendevoli relazioni potrebbe, dopo quanto abbiamo esposto, venire delineato all'incirca così:



dove α è l'autografo (supposto), β γ e δ intermediari perduti, α′ e α″ i manoscritti che servirono di base a Na e a Vo, discendendo da un supposto ε con correzioni. Occorre pure tener presente che, almeno in parte, B è indipendente rispetto ad N e ad L, più di quanto lo stemma non mostri.

Da tutto quel che si è detto sopra, appare evidente un fatto: VBNL, soli, e Na e Vo, sole, non sono sufficienti a costituire il testo dell'*Ajace*; occorre perciò, non bastando il criterio, d'altronde incerto, del *codex optimus*, tenere presenti, per ogni singolo passo, le varie lezioni che si presentano, necessariamente facendo uso del *judicium*. Le arbitrarietà, tuttavia, non saranno grandi come si potrebbe pensare; nel complesso, l'*Ajace* ha una tradizione abbastanza sicura, e le varianti vere e proprie non sono molte. La difficoltà maggiore, lo ripetiamo, è rappresentata dall'assenza di un criterio filologicamente certissimo a cui attenersi, nella scelta delle lezioni da adottare; nei casi incerti, una coincidenza tra uno o più codici ed una delle stampe avrà molto peso, ma ciò, come ci è già capitato di vedere, non sempre è bastante. Per l'*Ajace* quindi almeno in teoria, ci troviamo nelle stesse condizioni in cui siamo rispetto alla maggior parte degli autori della classicità antica, e la presenza di un manoscritto con correzioni dell'autore, nonché la relativa brevità del tempo trascorso dal 1811 ad oggi non alterano i termini del problema.

Guido Bezzola.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Nuova « Lectura Dantis », a cura di Siro A. Chimenz; quindici fascicoli, Roma, 1950-1954; due fascicoli, Bologna, 1953.

La *Nuova « Lectura Dantis »* a cura di Siro A. Chimenz e pubblicata in massima parte dall'editore Angelo Signorelli di Roma (solo le letture del c. XI del Purgatorio di V. Pernicone e del c. VIII del Paradiso di A. Pézard furono stampate da Licinio Cappelli di Bologna e recano entrambe la data del 1953) è giunta al suo diciassettesimo fascicolo. E anche se i propositi manifestati espressamente nei primi quaderni (1950: « Si pubblicheranno mensilmente due fascicoli... ») si sono dimostrati arrischiati, non si può non riconoscere — e rallegrarsene — che un buon tratto di strada è stato percorso; e, ciò che più conta, percorso bene. Rimane solo da augurare, sotto questo aspetto e pur col lieve scetticismo che fatalmente ispira il lunghissimo cammino, che l'impresa giunga a compimento, vale a dire ai cento fascicoli previsti. La tenacia e la fede dantesca del direttore della collezione sono tuttavia motivo di giustificata fiducia; e l'importanza degli scritti finora apparsi e dovuti ad eminenti collaboratori che sono fra i più illustri critici italiani (da Fubini a Sapegno a Bosco a Getto a Sansone; da Pernicone a Roncaglia a Pagliaro a Nardi; fra gli stranieri, Renaudet e Pézard) ci creano il desiderio che si giunga, infine, al pur lontano traguardo.

Questa *Nuova « Lectura Dantis »* diretta dal Chimenz evidentemente si ispira ad illustri tradizioni che essa vuol continuare e, possibilmente, perfezionare. Si propone di adeguare la lettura del divino poema « all'avanzamento odierno degli studi » e di portare « un nuovo sostanziale contributo all'esegesi della Divina Commedia ». E certo ogni epoca ha avuto il suo Dante: ed anche la nostra lo avrà avuto, quando sarà tramontata. Ma ora non indugeremo a ricordare la capitale importanza — a questo fine — della posizione di Benedetto Croce, non tanto per gl'innegabili positivi risultati da lui raggiunti, quanto anche, per le validissime ed importantissime reazioni che essa suscitò; né i progressi compiuti in questi ultimi decenni nella precisazione testuale e nella letterale interpretazione del poema, grazie ad una assai scaltrita ed agguerrita linguistica e filologia. Se ciò intraprendessimo in questa nostra rassegna, anche solo per adeguatamente illuminare, nel suo complesso, l'attività dantesca di ciascun autore

non basterebbe un intero volume; e perciò ci limiteremo ad una pura e semplice relazione di queste letture, vivificata, speriamo, da qualche non inutile osservazione. Vogliamo, dunque, cominciare col precisare che l'attenzione del direttore della collana, nei suoi non pochi interventi in tale particolare qualità, è soprattutto rivolta ad ottenere o a sollecitare quel « sostanziale contributo all'esegesi », che è nei fondamentali scopi dell'opera; sicché di solito la parte più propriamente ermeneutica, anche se confinata nelle note raccolte alla fine di ciascun fascicolo, partecipa al sostanziale valore di esso e contribuisce talvolta in maniera assai viva al suo interesse. Discussioni, chiarimenti, precisazioni, polemiche, che talvolta prendono l'aspetto di vere e proprie, pur se sintetiche e brevi, monografie su questioni complicate e assai dibattute. Qui emerge evidente l'impulso e l'opera di Chimenz quale direttore, o curatore — se più aggrada — della collezione. Ed ecco l'espresso ringraziamento a lui rivolto da Pagliaro; ecco la esplicita confessione e la concreta collaborazione di Chimenz stesso in coda alla lettura di Bruno Nardi: « ... l'indirizzo di questa collana mi obbliga a dare qui almeno le notizie essenziali sulla vastissima letteratura critica concernente le questioni cui ho accennato ... » (p. 25) e ancora l'intervento, fra le note alla lettura di Getto, su talune controverse lezioni del c. XVII dell'Inferno; la precisazione che la lettura del Principato risale al 1948, ma è stata « rifatta per la presente edizione con la collaborazione del prof. Siro A. Chimenz » (p. 22); ed infine, la presenza della firma del direttore accanto a quella del critico lettore in calce alle note del fascicolo dovuto a Pernicone.

Tuttavia, nonostante questa palese, documentabile attività tesa a raggiungere uniformità, non risponderebbe al vero l'affermazione che questa *Nuova « Lectura Dantis »*, complessivamente rievocata e riesaminata, sia opera unitaria nella sostanza informatrice, nel metodo d'esame, nella visuale d'osservazione. Alle spalle di ciascun critico lettore, al di là della sua impostazione e delle sue notazioni, c'è un diverso mondo culturale che stimola, muove ed agisce; un vario interesse, una varia educazione, un vario assoluto di fede. Né c'è bisogno di rammentare quale sia l'indirizzo, poniamo, di Getto negli studi che egli ha dedicato a Dante, e quale invece quello di Fubini, o di Nardi, o di Roncaglia, o di Pézard o dello stesso Chimenz. Il programma non è stato, in questo caso, livellatore, né — a buon diritto — poteva esserlo; sicché questi diciassette fascicoli testimoniano, nella varietà delle strade battute, in quante diverse maniere possa essere letto oggi un poeta come Dante. E non tutte, naturalmente, riescono a persuadere allo stesso modo. Alla lettura di Chimenz, sempre attentissimo ed esauriente in ogni questione di carattere esegetico, e puntualmente e coerentemente fermo ad un esame, condotto in linea retta attraverso il canto, sui valori, positivi e negativi, di poesia e di non-poesia, può far riscontro la circolarità critico-filologica di Fubini, fisso ad una feconda intuizione centrale che

tutto illumina e giustifica; alle impressioni fresche e sinceramente immediate di lettore tuttavia scaltrito ed elegante che si gustano in Bosco, possono far riscontro i parallelismi analogici ed i sovrasensi misteriosi cui tien dietro l'attenzione di Pézard; alla rapida essenzialità storico-filosofica di Nardi, la fine analisi psicologica di Sansone, la forza interpretativa di Getto, l'esegesi calma e distaccata, ordinata e limpida di Pernicone; al brio spigliato di Principato la severità storico-critica di Sapegno, mai dimentico dei valori della poesia, o la robustezza filologico-linguistica delle letture di Pagliaro e di Roncaglia. Ma forse, può essere anche il tipo e la natura del canto da leggere, che talvolta può indurre ad impostazione diversa del problema da parte del critico; talché non è mancato il suggerimento di esaminare gli episodi della Divina Commedia, non i canti. Suggerimento, come ognuno può facilmente persuadersi, che deriva direttamente dall'affermazione del valore antitetico di poesia e struttura nella *Divina Commedia*; e che, a nostro avviso, va corretto ed integrato dall'ammonimento che il « canto » è una unità ritmico-fantastica in sé conchiusa e tuttavia profondamente ed indissolubilmente legata all'unità precedente ed alla seguente; così come le vele di una cupola possono fare storia a sé solo quando l'una sia sostenuta dall'altra ed a sua volta la sostenga nell'armonico complesso della costruzione. In canti, ad esempio, come il X o il XXXIII dell'Inferno (in un certo senso anche lo studiatissimo V), quasi sempre la suggestività dell'episodio ha operato a detrimento dell'unità ritmico-fantastica del canto, creando una frattura apparentemente obbiettiva, ma che probabilmente è solo nella nostra emozione di lettori. Non sempre questo pericolo (di sentire, cioè, i limiti di un canto come impaccio all'esame critico di un episodio, e di cogliere, perciò e al contrario, il loro valore positivo) è stato evitato in questa *Nuova « Lectura Dantis »*, segno che la deprecata antinomia struttura-poesia o l'identità struttura-non poesia è tuttora viva sul piano critico ed operante implicitamente nella lettura di Dante, anche se apertamente combattuta ed esplicitamente sconfessata. La riconferma può venire da quelle pagine di questi fascicoli, ove sono esaminate le parti più strettamente strutturali dei canti, spesso o facilmente condannate come impoetiche, nel momento in cui si ignora la loro funzione o il loro valore dialettico ai fini della concretezza di quella stessa poesia che si vuol definire e mettere in luce, ed il loro rapporto alla fondamentale unità del tono ed alla natura dell'opera tutta, che non bisognerebbe mai perder di vista, neanche nei momenti di più alto entusiasmo o commozione critica.

Il maggior contributo a questa collezione (intendo ora in senso puramente materiale e, diciamo così, di peso) è dovuto allo stesso Siro A. Chimenz. Sue sono le letture del c. II dell'Inferno (Roma, 1950), del c. XXIX del Paradiso (Roma, 1951), e del c. XXXIII del Paradiso stesso (Roma, 1951); e sue anche quelle del c. IV dell'Inferno (Roma, 1954) e del XXV anche dell'Inferno (Roma, 1954), con la

collaborazione rispettivamente di A. Renaudet e di G. G. Ferrero. Una notevole e rispettabile attività, come ognun vede. E certamente Chimenz ha un suo modo di leggere Dante, riconoscibile fra tutti, tanto egli è coerentemente attaccato ai principi della sua cultura, da cui deriva, necessaria conseguenza, l'unità del suo metodo. È un appassionato della « questione », certo perché dalla precisazione, dalla esatta soluzione delle « questioni » può talvolta scaturire una luce nuova al canto o all'episodio. La lettura di Chimenz è lettura che si svolge in linea retta, dall'inizio alla fine del canto; lettura tradizionale e diciamo pure « classica » nella tipica sede. Perciò può sembrare che talvolta nelle « questioni » ci si intoppi: come si può intoppare in un sasso, presto dimenticato, durante una bella e piacevole passeggiata. La parte esegetica ed ermeneutica è sempre importante nei fascicoli scritti da Chimenz, ed è — nello ordinato svolgersi della lettura — agevolmente e piacevolmente inserita. Il critico si abbandona alle sue impressioni, le analizza con estrema puntualità e precisione, e costantemente le commisura ad un suo ideale di poesia, con un suo metro di poesia, che perciò sembra risultare un po' vago ed astratto: frutto, crediamo, di una educazione solidamente ferma al crociano poesia-non poesia e dell'implicitamente rigogliosa antinomia struttura-poesia. Su questo rapporto, infatti, e su questa problematica si basa manifestamente la lettura del II canto dell'Inferno (« ... come lettori di poesia dovremo, dunque, vedere se e come e fino a che punto l'allegoria in questo canto sia impoetica struttura e mera astrazione, o sia divenuta concreta espressione artistica... »; p. 5), ove Beatrice sarebbe creatura di poesia (non però nei versi rievocanti l'intervento delle tre donne...), mentre di Virgilio si afferma la « fondamentale funzione strutturale (diciamo pure, assai grezza e maldestra) » (p. 15). E anche abbandonandosi alle immediate impressioni di moderno lettore non dimentico della propria misura di poesia, Chimenz legge il XXIX del Paradiso, che egli definisce « uno dei più disuguali e disarmonici e forse il più disuguale e disarmonico di tutto il poema, tanto sconcertante e stridente è il confluire ed alternarsi in esso di arida teologia e profonda passione teologica, di erudizione scientifica e afflato cosmico... insomma di poesia e non poesia nell'ambito dei medesimi temi e della medesima struttura » (p. 3). E del XXXIII del Paradiso si vedano, se non altro, le pagine in cui si esamina l'orazione di S. Bernardo (« nel genere oratorio... l'orazione di S. Bernardo è una pagina bellissima... percorsa — come avviene quasi sempre nei grandi oratori — da qualche lampo di poesia: un verso almeno (« termine fisso d'eterno consiglio ») appartiene addirittura alla più grandiosa poesia teologica dantesca »; p. 10), ove la distinzione poesia-oratoria costantemente guida il lettore, che procede appunto costantemente distinguendo momenti a nostro parere dialetticamente inscindibili. Una siffatta maniera di legger Dante (e in verità qualsiasi altro poeta; né vogliamo

ricordare a quali aberrazioni critiche talvolta, e poi a quali sostanziali e decisivi emendamenti e correzioni, da questo metodo fu portato lo stesso Croce) può condurre, sì, a notazioni fini, acute, suadenti. Né scarseggiano nelle pagine di Chimenz. Fra le molte ricorderemo quelle su Beatrice all'Inferno (c. II dell'Inferno; p. 11 sgg.); sulla prima parte del XXIX del Paradiso (p. 5 sgg.), sull'atteggiamento spirituale di Dante di fronte alla visione di Dio (c. XXXIII del Paradiso; p. 12 sgg.) ecc. Ma non crediamo che una siffatta maniera di legger Dante possa condurre ad una interpretazione unitaria e circolare del canto come ruota ch'igualmente è mossa nel vasto ambito di tutta la visione, o, insomma, ad una accensione storico-genetica, descrittiva e insieme giustificativa dell'arte di quel poeta; la quale accensione invece può generare solo una discussione poggiata su una base storico-culturale, ma non consensi o dissensi derivanti da soggettiva comunanza di un gusto, che per quanto possa essere difficile, delicato e fine, per altrettanto può essere avulso dalla storia e pago solo di sé. Non possiamo, ad es., essere d'accordo con Chimenz (e con gli altri critici che con lui concordano) sulla inopportunità o la volgarità della famosa terzina (Paradiso, c. XXIX, 124-126: « Di questo ingrassa... ») pronunziata da Beatrice. Essa rompe — dice il critico — « la coerenza ed unità poetica del canto e la coerenza e unità poetica della figura di Beatrice » (p. 22). Quella terzina, invece, è la fatale e necessaria (storicamente necessaria) conclusione del progressivo inasprirsi psicologico (e dunque stilistico) delle parole di Beatrice a partire dal v. 82. Sono quarantaquattro versi (un terzo dell'intero canto) che puntano tutti su quella terzina e la preparano nel loro « crescendo » di psicologico sdegno e di stile realistico, in un progressivo tramutarsi del « tragico » nel « comico » (necessario questo, secondo i retori antichi, anche « in materia que est de ira vel de indignatione », come ha rilevato di recente Ezio Raimondi). E, dunque, Dante trovava nella sua stessa preparazione scolastica e nella sua cultura, non dirò la giustificazione, ma l'esortazione a quella defigurazione psicologico-stilistica, che a noi moderni può sembrare una deviazione da una nostra ideale lettura, ma che per gli antichi e per lo stesso Dante costituiva necessaria integrazione e ricchezza di arte.

Una bella lettura è anche quella del IV dell'Inferno, per la quale Chimenz ha utilizzato alcune pagine (113-117) del *Dante humaniste* (Paris, 1952) di A. Renaudet. Dalla natura stessa del canto il lettore è stato sollecitato a problemi e a meditazioni a lui assai congeniali (sugli aspetti umanistici, laici e indipendenti del pensiero e della personalità di Dante). « Religiosa celebrazione della sapienza antica »; onde l'aria grave e solenne che circola nel nobile castello, in questo Eliso pagano, creato in una zona del Limbo, sul modello del virgiliano, e preceduto dalla esaltazione dell'*onore* (« Onorate l'altissimo poeta ») come *praemium* di una « virtù » della quale Dante riconosceva la sublime altezza in un desiderio d'alta emulazione. Aristocratico

umanesimo nella celebrazione del pensiero e delle capacità umane, non per le loro conclusioni che possono essere aberranti, ma come segno dell'eterno desiderio di conoscenza e di verità, nobile e santo per sé.

Alquanto discontinua e frammentaria può sembrare invece la lettura del XXV dell'Inferno, che reca in copertina i nomi di Ferrero e di Chimenz (non chiaramente risultano i limiti e la natura della collaborazione). Eppure sono acute ed esatte le notazioni intorno al tema della « vitalità ferina » nella prima parte del canto e della « bestialità » di Vanni Fucci (nella quale tuttavia noi sentiamo una venatura di amara e impetuosa ribellione); e quelle intorno alla precisione distaccata ed obbiettiva delle straordinarie metamorfosi ed alla « sgomenta partecipazione spirituale » di Dante, che toglie ad esse ogni favolistico carattere.

Due canti Umberto Bosco ha letto, per la collezione di Chimenz: il c. VIII dell'Inferno (Roma, 1950) ed il c. XXIX del Purgatorio (Roma, 1951). Bosco è soprattutto un lettore sincero ed immediato; non indulge alla ricerca di problemi inutili alla comprensione della poesia; non ama le sofisticherie e le sottigliezze. Si abbandona al suo gusto di lettore acuto e storicamente sorretto (ma della cultura, scontata, qui non v'è ostentazione, né sfoggio). Più volte, leggendo queste « lecturae Dantis », mi è accaduto di ricordare la sua esortazione a non lasciarsi condurre dalla dottrina verso il senso recondito e desueto; e di ricordare anche la sua proposta di una *lectio facilior* nell'ermeneutica. Con la quale non si consiglia di accettare la spiegazione più facile e superficiale in un passo controverso, ma di scegliere il significato, data una parola semanticamente ambigua, « *in quel tempo e in quell'autore* più coerente e ovvio ». Che è *lectio facilior*, se ne converrà agevolmente, solo per chi abbia coscienza di storico e sapienza di linguista. Con questa sostenuta immediatezza di gusto, Bosco non nasconde il suo imbarazzo nel precisare un centro psicologico-stilistico all'episodio di Filippo Argenti, la cui incongruente violenza è solo giustificabile *fuori* dell'episodio (riflessi biografici?); né omette di lumeggiare le conseguenti disarmonie. E tuttavia quell'incontro s'inserisce nell'unità drammatica del canto, del quale si coglie la prospettiva poetica quando nella « divina calma » dell'angelo si placa la sua affannosa concitazione. E uguale immediatezza e metodo è nella lettura (puntuale e rievocativa) del c. XXIX del Purgatorio, il canto della solenne, mistica, simbolica processione. Di essa il critico-lettore mette in rilievo la natura e il carattere spettacolare, quasi di rito liturgico; e tale natura e carattere egli riporta alla sensibilità visiva del medioevo, e più particolarmente a certi aspetti delle arti figurative (mosaici di Ravenna, ma in verità con estrema cautela). Anche noi crediamo che l'interesse di Dante per la pittura abbia potuto contribuire alla composizione della processione; anzi, vorremmo additare un altro stimolo (finora, se non erriamo, non segnalato) che potrebbe esser venuto a Dante dalla memoria del

suo sfortunato viaggio a Roma: la raffigurazione musiva del divino agnello tra i sette candelabri, gli angeli e i simboli degli Evangelisti nell'arco della meravigliosa abside (sec. VI) nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano al Foro.

Importante è la lettura del c. V dell'Inferno, di Antonino Pagliaro; della quale il punto critico e risolutivo è nella interpretazione (già precedentemente proposta dallo stesso studioso) delle tre famose terzine (« Amor, ch'al cor gentil... », vv. 100-108), poggiata sull'antico significato, e frequente in Dante, di « offendere » come « vincere, dominare ». Il « modo » è la « misura », la forza dell'amore di Paolo; e non è dunque da unirsi con « mi fu tolta », ma con « Amor... prese costui ». Così è data più persuasiva spiegazione alla terzina; è restituito l'evidente parallelismo del terzo verso della prima con il terzo verso della seconda terzina; e il dramma dei due amanti, in vita e dopo morte, è riproposto nella cornice dell'amore stilnovistico. A proposito poi della perfetta rispondenza delle terzine, Pagliaro non trova la frase parallela a « che mi fu tolta ». Ma qui vogliamo essere, come un tempo si diceva, più realisti del re, e indicare la rispondenza a « che mi fu tolta » nel verso « Amor condusse noi ad una morte », anche se, in verità, questo deborda dalla seconda terzina, conchiudendo tuttavia la tricipite anafora di « Amore » nella morte d'entrambi. Anche sulla « pietà » di Dante, Pagliaro trova consenziente il suo lettore: « motivazione soggettiva essenziale di quella creazione », « solidarietà umana » per chi ha peccato cedendo ad una passione irresistibile, alla quale tutta una tradizione di pensiero e di letteratura « conferiva un crisma di alta nobiltà » (p. 26). Il resto della lettura praticamente ruota su questi perni fondamentali. Sono affrontati i passi discussi della « ruina », della figurazione delle anime in schiere (riportata all'ideale cortese e cavalleresco); del « ci tace » o « si tace », ove però non nascondiamo il nostro dissenso, fermi alla lezione « ci tace » (naturalmente intendendo « ci » come avverbio pleonastico di luogo: « ch'io ci porto entro quell'amor gentile », *Voi che savete*, v. 15). E anche a proposito del v. 129, « soli eravamo e senza alcun sospetto », ci sentiamo riluttanti ad accettare « sospetto » come « presentimento », e quindi come segno di assoluta innocenza prima dell'inizio della conturbante lettura. Non riusciamo a liberarci dal ricordo desanctisiano: « Chi mai fa quest'osservazione se non l'amore colpevole? ». E qui « sospetto » crediamo che abbia il significato comune di « dubbio », « timore », ed esplica e riconferma il « soli eravamo »: eravamo soli e sapevamo che nessuno avrebbe potuto vederci o udirci. Sono le condizioni fatali che fanno crollare le ultime resistenze (« Per più fiate gli occhi ci sospinse... ») e spingono all'ineluttabile.

La lettura del c. X dell'Inferno (Roma, 1951) è di Mario Sansone: ed è lettura interessante, coerente, unitaria. La condizione fondamentale dello spirito di Farinata e la ragione della unità della sua persona poetica è questa, per Sansone: « la memoria delle proprie

vicende terrene e l'angoscia delle sventure dei propri discendenti, avvertite senza il facile orgoglio o rancore del partigiano, ma collocate in cospetto del senso della giustizia » (p. 17). È chiaro ove tenda siffatta, e per la sua parte suggestiva, interpretazione della figura e dell'episodio di Farinata: alla sdrammatizzazione, e direi — se mi si passi il conato lessicale — alla sromanticizzazione dell'una e dell'altro. Onde, la maggiore attenzione prestata al « forse » del v. 27 in funzione attenuante ed equilibratrice (« il giudizio si fa alto e dubbioso... »; p. 7); l'interpretazione di Virgilio come figura complementare nella sua sollecitudine delicata e consolatoria; la definizione di Farinata come « creatura di concentrata e tormentosa riflessività » (p. 8) sostenuta da vigore morale e alterezza appassionata; l'attenuazione dell'impressione che spontaneamente deriva dalle parole di Virgilio (vv. 31-33); l'affermazione che tutto, in Farinata, « si muove entro la sua pena occulta » (p. 11); il desiderio di rilevare la perfetta aderenza dell'episodio di Cavalcanti con quello di Farinata (« È un puro rapporto di luci, non di sviluppo drammatico o di svolgimenti psicologici... »; p. 14); il sentire nella profezia di Farinata non una ritorsione partigiana, ma una contenuta mestizia ed un accento di compatimento. Notazioni unitarie e tendenti tutte insieme ad una meta; persuasive anche ed accettabili tutte, se non fossero proprio con tanta scoperta sistematicità ricondotte ad un unico movimento. Nel quale ci sembra che non trovi adeguato posto, per es., il « sì che per due fiate li dispersi », nonostante le apprezzabili proposte di Sansone, che può darsi abbia troppo mortificato la fede partigiana di Farinata, innegabile, insomma, in un robusto crescendo, smorzato dall'apparizione di Cavalcanti. La lettura e l'interpretazione di Sansone, tuttavia, attenuando l'alone altamente drammatico di cui fu tradizionalmente circondata la figura del potente ghibellino, mette assai utilmente e pregevolmente in luce gli elementi intimi e segreti, più umani e sofferti di tutto l'episodio, sui quali spesso la critica aveva sorvolato, subordinandoli, al più, al centro drammatico di ispirazione.

Per il c. XI dell'Inferno (Roma, 1951) critico e lettore ideale è Bruno Nardi; un canto da cui è lontana, certo, l'alta poesia, ma che è tanto ricco di suggestioni, di problemi, di discussioni. Nardi lo ha ridotto alla sua linea netta ed essenziale; ha sfrondato dal campo esegetico ogni questione inutile e ingombrante; ha additato le fonti e insieme l'originalità del pensiero dantesco, dall'*Etica Nicomachea* alle dottrine dei giuristi, al pensiero dei teologi: « Dante ci ha dato un ordinamento dei dannati, che, sia per il criterio che l'ispira, sia per molti e interessanti particolari, differisce non poco da tutte le classificazioni che teologi e moralisti ci hanno lasciato delle colpe » (p. 18). E per riguardo alla definizione del peccato, di contro all'astrattezza raziocinativa dei teologi, Nardi addita la « concreta ed umana fisionomia » che essa acquista in Dante. Con minor forza egli ci convince quando nel concetto dantesco della funzione del denaro

e del lavoro, come mezzi di produzione, e nella condanna dantesca dell'usura, egli sente « un accento profetico che preannuncia la voce dei moderni riformatori sociali » (p. 17). La condanna dell'usura, ad esempio, corrispondeva a sanzioni ferocissime nella legislazione del tempo; e quanto al lavoro e al denaro cade opportuno il rimando stesso di Nardi al « chi non vuol lavorare non mangi » di S. Paolo. Concezione, infine, religiosa ed etica della produzione di beni, tanto lontana dalla moderna dialettica laica.

Ricca di notazioni fini, eleganti ed acute in un esame coerente e centrato è la lettura del c. XVII dell'Inferno (Roma, 1952) dovuta a Giovanni Getto. Tre sono i nuclei principali sui quali il critico ferma la sua attenzione: la figurazione di Gerione, l'episodio degli usurai, la discesa in Malebolge. Gerione, col suo volto umano innestato su un corpo di serpente, è il simbolico preannuncio dell'umanità di Malebolge sì spesso « offesa », sconvolta, stravolta, degradata; preannuncio immondo e ributtante nell'ossessiva ripugnanza di quella faccia d'uom giusto; immagine poetica che trova la sua consistenza « nel sentimento dell'apocalittico e dell'allegorico come figurazione meravigliosa, solennemente enunciativa o segretamente allusiva, di realtà strane e nascoste » (p. 9). L'episodio degli usurai sarebbe poggiato su un sentimento ispirativo di figuratività puramente materiale e fisica, al quale son riportati tutti gli aspetti della punizione di quelle anime. Ma questa figuratività materiale e fisica e animalesca è anche — diremmo — l'espressione di un feroce disprezzo etico, che porta il poeta a distruggere quasi l'immagine umana in una metamorfosi bestiale che ha la sua parte di grottesca comicità. E perciò nel movimento delle mani degli usurai (« Non altrimenti fan di state i cani... ») più che vedere un contrappasso, pur suggestivo ed acuto (« un agitarsi in cui è perduta la dignità miracolosa della mano... »; p. 11), sarebbe — a nostro avviso — da cogliere parte di quella comica, grottesca sfigurazione bestiale, ispirata, ripetiamo, da un fiero sentimento di sprezzo e di condanna; la quale si completerà poi nel potente movimento di quella lingua che si muove « come bue che 'l naso lecchi ». Ma belle soprattutto sono le pagine che Getto dedica alla discesa verso Malebolge: il volo di Gerione, non la paura è il centro dell'interesse lirico del poeta; il volo nelle sue conseguenze fisiche e sensoriali. Così tutto nel canto circola intorno al motivo fondamentale della celebrazione di una pura realtà fisica.

Briose e piacevoli le pagine che Mario Principato dedica al c. XXI dell'Inferno (Roma, 1952); ma sostanzialmente costituiscono un'occasione mancata. « L'episodio dei barattieri vuol essere, dunque, considerato come un momento di buonumore — un po', e forse più che un po', beceresco — dell'Alighieri, destato in lui dal modello chiassoso e furfantesco, che aveva sotto gli occhi » (p. 22). Assunto, come si vede, e anzi conclusione, priva di ogni solidità critica ed ormai assolutamente inaccettabile, dopo i recenti studi sullo stile « comico »

e le acute letture in chiave psicologico-stilistica di altri canti di Malebolge. Ed è un peccato che un'acuta intuizione (« voci come *accaffi, arraffi, accocchi in sul groppone* ecc. appartengono al gergo dell'Angiolieri, di Cenne della Chitarra e della tenzone con Forese »; p. 20) non sia stata adeguatamente approfondita ed arricchita.

Né, infatti, è sfuggito a Mario Fubini il serio impegno d'arte che accompagna Dante nei canti di Malebolge; che anzi a quell'impegno si appella per introdurci nella lettura del canto di Ulisse (*Il canto XXVI dell'Inferno*; Roma, 1952): « Dante in tutto l'Inferno non si abbandona forse mai come in questi canti di Malebolge al puro diletto d'artista » (p. 3). E nel linguaggio « comico » e nelle « comiche » movenze psicologiche dei canti precedenti al XXVI egli sente persistere « una nostalgia tragica », ricordata costantemente e quasi impersonificata dalla presenza di Virgilio. L'episodio di Ulisse, sul quale più d'una volta egli è tornato, è come la rivalsa del « tragico » nel regno del « comico ». E del resto, la *res poetica* s'innalza e la retorica adeguazione le tien dietro. Qui parla Virgilio, a creare una più ampia prospettiva poetica, quasi tramite paludato tra Dante e le anime; e il ricordo dei peccati di Ulisse si risolve in una rievocazione dell'antica epopea, le sue frodi in un appiglio a cantarne la grandezza: argomento di « tragedìa ». Ed ecco fiorire il nuovo linguaggio tra le volgari sozzure di Malebolge: « audivi », « orazione », « favilla », « vigilia », « surgere », « diserto », « inceso »...; « s'io meritai di voi », « assai ten priego e ripriego... », « vedi che del desio... » ecc. Un nuovo mondo per l'impresa mirabile di Ulisse, che non è frutto d'eroica ed empia ribellione, ma della legge stessa della sua vita, che è legge di virtù e di conoscenza, propria alla natura umana. E l'esaltazione della dignità umana, nelle sue virtù terrene, cede solo di fronte alle superiori ragioni di Dio: il gusto classico s'accorda alla concezione religiosa senza dissidio o contrasto. Perciò, in Ulisse vinto, non umiliata ma esaltata è l'umanità tutta intera. Cade così un « mito » di Ulisse, e risorge un'umanità di Ulisse, visibile nella costante misura di lui e perfino nella sua « orazion picciola », che non è esortazione titanica, ma invito « cortese », ove la familiarità conversativa si fonde ad una dignitosa solennità.

Attento all'arte di Dante e alle movenze del suo stile è anche Natalino Sapegno nell'esame del c. XXIX dell'Inferno (Roma, 1950). E questo gli permette di cogliere la poesia minore, eppur continua e diffusa di queste terzine dantesche. La visione morale, la legge etica non soffoca mai in Dante il concreto, poetico senso della passione ed egli è sempre capace a un tempo di condannare e di comprendere: ciò risulta evidente dalla prima parte del canto, riferentesi al mancato incontro con Geri del Bello e alla necessità della faida, ove anche spira un distaccato senso di pietà che compatisce, eppur non indulge. Nella seconda parte del canto, invece, predominano l'ingegno e l'arte in similitudini più ricercate che spontanee, le quali offrono l'appiglio a gustare e cogliere le astuzie, le malizie di un

esercizio smagato e raffinato. È qui, a proposito di « stregghia », « signorso » ecc., che Sapegno si richiama palesemente al modello arnaldesco, che avea fruttificato nelle rime « petrose »; ma noi saremmo più inclini a richiamarci al linguaggio della tenzone ed alla tradizione comico-giocosa, poiché da Arnaldo Dante poteva mutuare il gusto delle rime difficili e aspre, ma non delle parole basse (che condannerà il Bembo) e delle immagini volgari proprie dell'altra regione. Nel recente commento all'Inferno, però, se non ci è sfuggito, il nome di Arnaldo non figura nelle notazioni stilistiche corrispondenti a quel passo. E infine, Griffolino e Capocchio sono una riposata pittura, macchiette garbate, delineate in un'atmosfera lieve: indugi e divertimenti di un'arte minore.

Della preghiera che le anime dei superbi recitano all'inizio del c. XI del Purgatorio (Bologna, 1953) Vincenzo Pernicone esamina analiticamente gli argomenti, e mette in luce le fatali incongruenze cui Dante andava incontro ponendo sulla bocca di quelle anime un testo obbligato e rituale. Incongruenze, in verità, superate — afferma il critico — nella coerenza tonale di quei famosi versi, dai quali si sprigiona un melanconico anelito a Dio. Indubbiamente il centro del canto è il colloquio con Oderisi da Gubbio. In costui sopravvivono, secondo Pernicone, l'amore all'arte e il desiderio dell'eccellere, e insieme la consapevolezza della loro vanità con la conseguente condanna della superbia. È la stessa drammatica situazione che è in quel momento nell'animo di Dante, e che il poeta supera liberandosi « dalla suggestione di quella sconfortante elegia, con l'esaltazione di un'azione eroica; onorata dagli uomini, premiata da Dio » (p. 23). E dunque tutto il canto, così unitariamente inteso, s'imbeve di una drammaticità che però — rileggendo serenamente i versi — può sembrare troppo urgente nelle pur suadenti pagine di Pernicone. Infatti, la terzina in cui, secondo il critico, l'implacabile sdegno dell'esule senza colpa si sostituisce alla elegiaca personalità di Oderisi (« ond'era sire quando fu distrutta... »; vv. 112-114), a nostro avviso, è ancora esemplare della trista parabola dei superbi (« superba fu... ora è putta », come Omberto, come Oderisi stesso, come Cimabue, come l'un Guido, come Provenzan Salvani), e rientra quindi nel tono unitariamente elegiaco di tutto il discorso di Oderisi. E nella parola « rabbia », più che un dramma, sarà da cogliere il senso del prepotente, feroce e in definitiva vano (« Oh vana gloria delle umane posse ») estollersi di ogni superbia fatalmente destinata a diventar « putta ».

Il c. XXVI del Purgatorio (Roma, 1951), che è il canto di Guido Guinizelli e di Guittone, di Giraldo di Bornelh e di Arnaldo Daniello, il canto, insomma, delle origini della nostra civiltà letteraria, è stato letto, per questa collezione di Chimenz, da Aurelio Roncaglia. Filologo smagato, egli ha saputo resistere alle tentazioni della filologia, che probabilmente l'avrebbero potuto deviare dal cuore del canto, e ne ha colto assai felicemente le vibrazioni poetiche, sorretto dall'at-

tenzione allo stile e dalla cultura e coscienza storica. Forse non diremmo con lui che la parte topograficamente centrale del canto, chiusa da un inizio ricco di poesia musicale-visiva e dall'episodio finale indubbiamente e felicemente poetico, sia solo un letterario « recitativo », frutto di tecnica consumata; né che il paragone delle gru (v. 43 sgg.) che volano parte al sud, parte al nord, sia giustificato come « immagine contro natura » per un « peccato contro natura ». Affermeremmo, invece, — e c'incoraggiano le stesse acute osservazioni di Roncaglia — che anche la tessitura centrale è frutto d'abbandono poetico; e che il paragone del volo delle gru non è dato da Dante come se realmente si effettuasse, ma solo come immagine ipotizzata dalla fantasia, onde il congiuntivo *volasser*: « poi simili a gru che volassero parte a nord, desiderose del freddo, parte a sud desiderose del caldo ». Così, ad esempio, di una testa parzialmente illuminata da un raggio di sole filtrante da una finestra, si potrebbe dire: « come avesse i capelli in parte bianchi per vecchiaia e in parte ancora neri per giovinezza ». Ma sempre Roncaglia ha avuto la mano felice; e felicissima poi nel fissare il tono poetico dell'episodio finale, là dove, per esempio, afferma che Dante nel confermare le sue convinzioni rivive tutto il suo passato di studioso in una commossa rievocazione; che la poesia, la critica, la polemica appaiono scavate nella memoria poetica; che il provenzale d'Arnaldo non è dovuto a realismo linguistico, ma all'ultimo sentimentale compiacimento della memoria dantesca in una nostalgia di studi cari e lontani, al desiderio di ridestare gli echi d'una remota e rarefatta musicalità.

E conchiudiamo questa nostra ormai lunga rassegna con il c. VIII del Paradiso (Bologna, 1953) letto da André Pézard, troppo amante forse di parallelismi e di effetti analogici e lontani. Ed ecco, infatti, un primo parallelismo tra l'accoglienza delle anime nel cielo di Venere, e le prime parole di Francesca da Rimini (che anzi cautamente si accenna ad una rispondenza di Paolo e Francesca con Carlo e Clemenza); un secondo tra il discorso di Brunetto Latini e quello di Carlo Martello; un altro tra l'inizio del canto e la ripresa del tema dottrinale verso la metà. Accostamenti, temiamo, esteriori e sforzati, e probabilmente non redditizi di risultati critici. D'altra parte, Pézard è lettore che non sorvola sulle difficoltà interpretative (si vedano le pp. 16-17 sui famosi versi 84 sgg.); lettore che ha il gusto della precisazione storica (si vedano le ragioni addotte per giustificare da parte di Dante la scelta della località di Catona); che cerca di cogliere e rendere il centro dinamico del canto (emerge il disegno di una ideale figura di sovrano da tutto il colloquio, soffusa di una sfumatura di terrena malinconia). E tuttavia, a lettura completata, rimane forse un po' il desiderio di sentire ancor più da vicino la poesia di tutto il canto, quale che essa sia, nella dignitosa solennità dell'incontro, nella cordialità dell'indugio, nella vibrante commozione della rievocazione centrale.

MARIO MARTI.

Ugo Foscolo. — *Epistolario*, vol. IV (1812-1813) a cura di Plinio Carli. — Firenze, F. Le Monnier, 1954; pp. xvi-512. Edizione nazionale, vol. XVII.

Non è senza profonda tristezza che ho percorso questo quarto volume dell'epistolario foscoliano, pensando che il compianto Amico che l'aveva preparato, corretto e licenziato alle stampe non ebbe la sorte di vederlo uscire alla luce! Il volume è una nuova testimonianza della scrupolosa curacon cui il Carli veniva portando innanzi questo *Epistolario*, l'assunto certo più impegnativo dell'edizione nazionale. Basterebbero soltanto alcuni dati esteriori a indicare quale lavoro di ricerca e di sistemazione esso rappresenti. Per il biennio che il volume abbraccia (1812-1813) le lettere del Foscolo sono 254, quelle dei suoi corrispondenti 42, di contro rispettivamente a 122 e 2 che ci dava la vecchia edizione lemonnieriana, compreso il volume d'appendice. Il numero delle lettere è dunque più che raddoppiato! Sono esse del periodo forse più tranquillo dell'agitata vita del Poeta: s'iniziano col suo ritorno in famiglia a Venezia dopo la caduta dell'*Aiace* e ci riconducono a Milano, dopo il soggiorno fiorentino, nel novembre del 1813. È però da notare che pel periodo veneziano (gennaio-marzo) l'epistolario è quasi muto: tre lettere in tutto; una al Pellico, una alla Teotochi-Albrizzi, la terza al Giovio. Ora, pur ammettendo che a questa scarsità non possa essere estranea una maggiore dispersione delle lettere, non è da escludersi che in quei mesi trascorsi in famiglia, e con la disposizione d'animo ed i propositi che recava da Milano, il Foscolo provasse meno vivo il bisogno del commercio epistolare. A Venezia, anche se più tardi scriverà alla Teotochi-Albrizzi che gli mancavano colà « i comodi e la solitudine di cui pur troppo *era* fatto schiavo » (p. 41), dobbiam credere vi trascorresse giorni tranquilli. Scriveva al Giovio che « la patria dei *suoi* padri, cara sempre, *gli* era sembrata anche più bella » (p. 11), e qualche tempo dopo gli riscriveva che, se invece d'essere ritornato a Milano, si fosse subito recato a Como, l'avrebbero potuto trovare « *pinguem nitidum, curata cute*, tanto *gli* avevano giovato l'aure paterne e il grembo materno, e le sacre dolcezze domestiche » (p. 25). Invece, appena ritornato a Milano (19 marzo), si sentì male: la febbre e la tosse non gli davano tregua e congiuravano con la stagione ad accrescere in lui la malinconia, un rassegnato rimpianto degli anni migliori, la compassione pel suo « magro e malinconico volto così malconcio dalla febbre » e pel suo cuore che gli sembrava avesse ormai troppo battuto e chiedesse riposo (p. 20), persuaso che « la vera, forte, ardita vita » fosse per lui inesorabilmente trascorsa! « Sono pur tristi gli anni che succedono alla gioventù! L'amore li deride, l'amicizia li ha disingannati; la saviezza li raffredda, o l'ambizione, l'avarizia e le passioni inamabili li tormentano; la vecchiezza gl'incalza. E quando ci pare d'essere

diventati filosofi e d'avere regolato ogni moto del nostro cuore, allora nulla ci piace nulla ci dispiace nel mondo, e siamo gelati dalla noia, sorella della morte; rimane la vanità dello studio, ma cara ed utilissima vanità » (p. 20). Un alleviamento al male ed alla tristezza trovò nei quaranta giorni tra il maggio ed il luglio trascorsi a Belgioioso, ospite del vecchio principe Alberico Barbiano; ma, ritornato a Milano, lo ripresero le solite febbri veementi che gli toglievano il sonno e lo facevano spesso delirare. Nell'aprile aveva attesa la salute dall'estate, ed invece questa l'aveva reso anche più sofferente; e c'era la triste prospettiva dell'autunno e dell'inverno; e c'era poi tutto un groviglio di contrasti, di antipatie, d'inimicizie che lo facevano « tristissimo e malcontento di *sè* e della città » (p. 58). Andarsene dunque, e non solo in cerca d'un clima migliore, ma d'una quiete spirituale che a Milano non aveva più ritrovata, nè sperava di ritrovare, *inter tantam scabiem et contagia lucri* (p. 92). Già la sola idea del viaggiare, dell'istruirsi, del viver solo, libero, quieto, lo faceva stare assai meglio (p. 85), e già di sentirsi meglio assicurava, di « respirare meglio », nei pochissimi giorni ch'egli, diretto a Firenze, aveva sostato a Bologna. Giunse a Firenze la sera del 17 agosto, la fantasia (se non il cuore) ancor calda del suo incontro con la Martinetti, « la donna più pericolosa » (p. 100) ch'egli avesse veduta mai. Ed a Firenze, come s'è accennato, rimase sino alla metà del novembre 1813, eccettuato il periodo dal 24 luglio al 20 settembre, in cui fece ritorno a Milano, per sventare i pericoli, a suo dire, che minacciavano la rappresentazione della *Ricciarda*, ma non solo per questo, si badi, se quello scopo in un paio di giorni era raggiunto, mentre a Milano rimase tutto l'agosto e mezzo settembre.

Che cosa rappresenti nella vita e nell'arte del Foscolo il periodo fiorentino non serve ricordare. Qui soltanto diremo che quella serenità, o meglio tranquillità ch'egli vi ebbe, ed anche quel vivere piuttosto appartato, marginale, sia in Firenze, sia più tardi, e più ancora, a Bellosguardo, favorirono il suo gusto ed il bisogno del commercio epistolare. « Solo, scriveva al Trechi, io non mi annoio mai; e se la solitudine diventa talvolta muta ed oscura per me, piglio la penna e scrivo a te, mio caro, ed a que' pochi co' quali vorrei godere l'avanzo di vita destinatomi dalla Natura .. » (p. 139). Infatti, rispetto al precedente volume dell'epistolario che abbraccia un triennio, qui, pel periodo assai più breve dal marzo del '12 al dicembre del '13, si ha un centinaio in più di lettere: scema invece il numero dei corrispondenti. Pel F. la lettera fu sempre, ma soprattutto nei momenti di maggiore serenità, in cui con più calma e profondità poteva scrutarsi e confidarsi, fu « uno sfogo che *lo* acquetava e consolava » (p. 270). Talvolta scriveva, com'egli stesso dice, sinchè gli occhi e la mente gli si annebbiavano nella stanchezza o nel sonno, dopo che dalla sua penna erano uscite quelle stupende confessioni che costituiscono il fascino inconfondibile del suo epistolario. Questo accentuato carat-

tere di confessione, nella calma del periodo fiorentino, spiega pure il restringersi della cerchia dei corrispondenti: oltre alla famiglia, tra gli amici soprattutto il Pellico, il Trechi, il Giovio; per le donne, le non numerose lettere alla Martinetti, quelle alla contessa d'Albany, alla Teotochi Albrizzi, alla Magiotti, a Lucietta Battaglia. Una cerchia più ristretta e più fida; lettere perciò improntate a maggior confidenza e abbandono. E quale ricchezza spirituale! Affermava malinconicamente che gli anni migliori erano ormai trascorsi, che col corpo andava illanguidendosi pure il suo spirito: invece si coglie in queste lettere un approfondirsi ed affinarsi della sua spiritualità, un maggiore equilibrio, una più matura e più sicura visione della vita, in una gamma di toni variati non solo secondo i suoi umori e le vicende, ma anche secondo le persone a cui scriveva. Sempre ricche di sviscerato affetto quelle familiari: devozione alla madre, tenera sollecitudine per l'infelice Rubina, apprensione continua della loro sorte e di celar loro le sue pene e preoccupazioni. Affettuosissime quelle al Pellico, per la cui lontananza provava tanta tristezza e che avrebbe voluto sempre con sè (« O Silvio, Silvio mio — e tu se' mio, tutto mio... Tu stai meco dall'alba alla sera; ma quando mi capita una tua lettera io mi sento pieno di mesta dolcezza per tutto quel giorno », p. 167); ma indubbiamente più belle quelle a Sigismondo Trechi, di tono or serio, or faceto, ora sommamente scanzonato, d'un brio spesso smorzato d'improvviso in malinconica saggezza, qua e là intercalate da effusioni tra il galante e l'appassionato per la sorella dell'amico, la Fulvietta; altrove ravvivate da gustosissimi quadretti del piccolo mondo fiorentino (p. 389), o del salotto « di donne belle e brutte » della contessa d'Albany (p. 138), o dalla vivacissima caricatura dell'ufficiale francese corteggiatore inesaudito della Nencini (p. 399), o dalla buffa figura del Cenami, il grosso marito della Matildina Orozsca (p. 278). Profondamente diverse quelle al Giovio: cordiali, ma di tono piuttosto sostenuto, vigilate nello stile: sono i suoi gusti letterari, i suoi ideali politici, manifestati a chi profondamente stimava per nobiltà di sentire e di vita; lettere solcate qua e là d'intensa commozione per l'immatura fine del figlio Benedetto, tanto diletto al Poeta; di profonda pietà pel dolore inconsolabile del padre.

Ancor più vario il tono nella corrispondenza con le donne. Non sono numerose quelle indirizzate alla Martinetti, ma quanto mai caratteristiche. Con una donna sempre pronta a cogliere il ridicolo ed a volgere in ridicolo anche il serio, una donna che « rideva di tutto », ed avrebbe quindi potuto ridere anche di lui « mentr'egli tingeva la penna nel suo cuore e le scriveva » (p. 146), il Foscolo aveva ben compreso che gli atteggiamenti all'Ortis non sarebbero approdati a nulla, sarebbero stati anzi argomento di riso: conveniva perciò usare molta circospezione per non esporsi ad uno smacco. Di qui il tono di controllata galanteria, di qui quelle dichiarazioni d'amore piene di reticenze e sottintesi: la schermaglia di chi assale e insieme sta

in guardia, perchè uno scacco comprometterebbe il proprio orgoglio e lo renderebbe ridicolo; schermaglia che si fa sempre più sottile e più acre, alla galanteria alternando talvolta la mezza impertinenza. Sono lettere dettate dal cervello, non dal cuore. Ben diverso il tono usato con la saggia Isabella: di confidenza calda, spontanea, sincera, senza timori: espressione di quell'amicizia affettuosa e serena che il Poeta considerava il frutto più saporoso e duraturo d'una passione tramontata. Più studiate (qualche volta una certa leziosità, p. 335), più sorvegliate quelle alla contessa d'Albany, come di chi, pur nella confidenza (e sono lettere piene di confessioni), vuole e sa conservare le dovute distanze. Anche quando la contessa, dimenticando di « alfiereggiare », e indulgendo al pettegolezzo e ad una indiscrezione spinta sino all'impertinenza (« Je crains bien pour vous que vous ne brûliez la chandelle par les deux bouts. Quand on travaille beaucoup de tête, il faut être raisonnable pour d'autres choses... » (p. 298). « Conservez toutes vos facultés pour les Muses, et n'en donnez qu'une très petite portion aux Grâces. Encensez-les une fois la semaine »), anche quando pareva tentarlo, invitarlo ad una confidenza eccessiva che poteva scendere alla volgarità, il Foscolo mostra di serbare un dignitoso riserbo e per sè e per le persone a cui alludeva la provocatrice curiosità della contessa. A ciò si deve indubbiamente, nelle lettere da Milano sullo scorcio del 1813, quel suo mascherare l'amore per la Battaglia riportandolo ancora alla Bignami, riferendo, per meglio colorire l'inganno, al figlio di questa la malattia del giovanetto Odoardo Briche e l'assistenza ch'egli gli aveva prodigata.

Nelle lettere di questo periodo il Foscolo ripete che Ortis era morto in lui; e a dir vero di Ortis ben poco rimane, soprattutto nelle lettere alla Donna gentile. Espressioni piene d'affetto, di gratitudine, non mancano certo; leggendole però non si riesce a dileguare l'impressione che il Foscolo sentisse di avere sì in lei la donna buona, « gentile e tutto cuore », disposta ad amarlo sino al sacrificio, ma non così alta da comprendere la sua più profonda spiritualità, e che perciò considerasse superfluo il renderla partecipe del suo mondo intellettuale. Di qui il frequente tono piuttosto sbrigativo di quelle lettere. Si legge, ad esempio, non senza stupore, vorrei dire con una certa tristezza, l'ultima lettera a lei « due ore prima di partire » da Firenze: una consegna d'oggetti, una serie d'incombenze; non una parola di più dello sbrigativo: « addio, mia cara Amica, addio ». E da Bologna trova pure il tempo di scrivere alla contessa, ma non d'inviare a lei almeno un saluto! Gli è che il suo animo era ormai tutto preso da un'altra donna; e l'ombra di Ortis si riaffaccia, negli ultimi mesi del '13, nelle lettere alla giovane vedova Battaglia, Lucietta Frapolli, fidanzata e presto sposa del generale Fontanelli. Un amore in cui la situazione appare un po' volutamente forzata, l'ardore ora acceso, ora smorzato dalla ragione, una zoppicante ragione; insomma un Ortis meno irruento, più padrone di sè, che giura di serbare in cuore

la passione, ma così ragionevole e sicuro da sconsigliarla alla donna col tono d'un persuasore di saggezza. Queste lettere ci sono pervenute nelle minute più o meno complete conservate dal poeta, il che induce il Carli a dubitare se esse siano state veramente spedite. È un dubbio che non è facile condividere: in una il Foscolo ricorda il numero (dodici) di queste lettere *spedite* a Lucietta ed accenna alle sue risposte. L'essere alcune frammentarie non è un buon motivo per credere che si tratti di abbozzi, anche perchè abbozzi proprio non sembrano. Assai più probabile ci pare che il Foscolo le conservasse o intere o negli squarci che meglio si sarebbero adattati a qualche rielaborazione artistica, com'era avvenuto per quelle alla Fagnani Arese nell'*Ortis*. Ripensando alle non comuni circostanze di quell'amore, si sarebbe effettivamente tentati a supporre che non sfuggisse al poeta la possibilità di piegarle appunto ad una creazione artistica, in cui non sappiamo se allo spirito di Ortis si sarebbe del tutto sostituito quello di Didimo chierico.

Ma nelle lettere di questo scorcio del 1813 già appare ormai viva ed insistente la preoccupazione per « le cose dubbie d'Italia », se mai con la vittoria degli alleati « l'asta teutonica vi si conficcasse perpetua » (p. 395). Si rileggano le bellissime lettere da Firenze del 28 settembre e 19 ottobre al Giovio, che già preannunciano con quale animo il Foscolo si preparava ad affrontare i fortunosi eventi che lo attendevano a Milano e dovevano conchiudersi col suo volontario esilio. Sarà questo il turbinoso periodo che troveremo rispecchiato nel quinto volume dell'epistolario, pur esso in gran parte preparato dal Carli, del quale si annunzia imminente la pubblicazione.

Anche per il volume di cui abbiamo qui reso conto, il Carli ha seguito i criteri ch'egli aveva fissati ed applicati nei volumi precedenti: risalire sempre, quando sia possibile, agli autografi, e nel caso rimangano solo le stampe o più apografi, raffrontare le varie lezioni e adottare la più probabile, dando in nota le varianti più notevoli. Scrupolosamente sono indicate in nota le fonti onde son tratte le lettere, e le precedenti edizioni: opportune, sobrie note illustrano fatti e persone ricordati nel testo. Intorno al quale, chi abbia qualche familiarità con la grafia foscoliana e conosca le alterazioni e cattive letture dei precedenti editori, può vagliare quanto impegno, quanto scrupolo, quanta pazienza il Carli abbia dovuto usare, di tutto volendosi render conto, tutto volendo sottoporre al vaglio del suo acuto senso critico e della sua vasta cultura nel campo degli studi foscoliani, sicchè ben di rado capita di cogliere qualche inesattezza o di restare incerti di qualche sua soluzione, nel qual caso devesi quasi sempre scorgersene il motivo in una eccessiva scrupolosità di fronte al testo. Ad esempio, a pag. 449, anche se l'autografo ha « maledirai », non par dubbio devasi leggere « maledirei », e sarebbe stato opportuno introdurre senz'altro la correzione nel testo, non in nota. Non sembra invece necessaria la correzione proposta in nota a pag. 225: « la mia

tanta coscienza » in « la mia santa coscienza ». A pag. 359 non par dubbio che il nome due volte cancellato nell'autografo (e se ne comprende il motivo) sia « Lucietta », e conveniva senz'altro ripristinarlo nel testo. A pag. 419 l'inciso: « per troppo amore e timore espressioni e pericoli » suona male al Carli, e giustamente, sicché proporrebbe la correzione: « impressioni e pericoli ». Meglio forse « apprensioni ». A pag. 390 non mi sembra da porsi in dubbio che « il marchese Gian Giacomo » sia il Trivulzio, giacchè vi si incarica il Trechi di chiedergli l'invio di due piante, ed in lettera successiva (p. 402), sempre al Trechi, si legge: « Al signor G. G. Trivulzio raccomanda le *piante* ». Uno studio scrupolosissimo ha posto il Carli nella datazione delle lettere, nelle quali talvolta la grafia o la disattenzione dello scrittore può condurre in errore. Penso sia il caso della lettera 1403 alla Magiotti (già da noi ricordata), che è datata 15 novembre da Firenze. Non può essere. La successiva alla Albany è pure datata 15 novembre, ma da Bologna: lunga lettera, in cui il Foscolo parla d'incontri già fatti colà, d'essere stato a pranzo dal generale Pino, ecc. Come tutto questo nel giorno stesso in cui sarebbe stato ancora a Firenze? Credo che la prima lettera deva datarsi 13 novembre, il che trova conferma indiretta nella lettera del 3 dicembre della contessa, in cui si legge: « Il y a demain [cioè sabato 4] trois semaines que vous êtes parti »: le tre settimane ci portano appunto al sabato 13 novembre. Una svista, non imputabile al Carli, ma all'estensore del diligentissimo indice dei nomi, il Tropeano, riguarda il Rosmini ricordato in nota a pagina 83, che non può essere il filosofo, ma lo storico roveretano, vissuto nella capitale lombarda, Carlo de Rosmini (1758-1827), autore d'una storia di Milano e conosciuto dal Foscolo (cfr. *Epist.* III, 85). Piccole, insignificanti inesattezze, che soltanto uno scrupolo eccessivo, se non anche pedantesco, può spingere a rilevare (1).

GIOVANNI GAMBARIN.

---

(1) Reco qui in nota qualche osservazione marginale segnata leggendo i volumi precedenti. Nel I la lettera data a pag. 172 senza destinatario penso potrebbe riferirsi al Morosi, da cui il F. aveva ottenuto, sia pure qualche mese prima (pag. 153), un prestito per poter far uscire l'*Ortis*, promettendo la restituzione della somma con gli introiti della vendita. — Scrive il F. alla Fagnani (p. 225): « Hai fatto bene a non venire in giardino: faceva freddo; io ho tremato nell'idea che tu facessi la *faccia* di venirci ». Al Carli la lezione non persuade, ed ha ragione. Mi sembra che si debba leggere *pazzia*, ed il senso ne esce perfetto. — A pag. 380: « Quel brav'uomo del tuo medico mi fa sperare la *tua* guarigione. Mi ha ordinato una cura ch'io seguirò puntualmente ». Non dunque *tua*, ma *mia*, e della propria salute parla il F. in tutto il seguito della lettera, anche se il medico era della Fagnani. — A pag. 268 del II volume il F. parla del suo viaggio da Brescia a Milano, « che pel riattamento delle strade durò quasi 2 ore ». Impossibile: non dovrà leggersi « 8 ore »? — Nel III volume (p. 381, nota) non credo sia da pensare ad un equivoco del Dalmistro quando accenna ad una edizione dell'*Ortis* in 4°. Questa era stata proposta dal F. al Bettoni qualche anno prima (*Epist.*, II, 109), ed è probabile che del suo proposito il F. avesse fatto parola al Dalmistro.

RENZO FRATTAROLO. — *Studi foscoliani, Bibliografia della critica* (1921-1952), vol. I, A-F. — Sansoni Antiquariato, s. a. [ma 1954] « Amor di libro ». (Piccole monografie bibliografiche raccolte a cura di Marino Parenti, n. XVII), pp. 166 in 16° piccolo.

In questo elegante volumetto, stampato in tiratura limitata di 333 esemplari numerati, Renzo Frattarolo ci presenta un primo saggio della bibliografia foscoliana a cui da tempo attende e che si propone di continuare sino al 1952 quella dell'Ottolini. Come è noto, molto si è lavorato intorno al Foscolo in questi tempi e di questo vario lavoro bene si mostra informato il Fr.: peccato che egli sia stato costretto a pubblicare in quaderni separati la sua bibliografia, sì che dopo questo primo (lettere A-F) dovremo attendere qualche tempo prima di avere dinanzi a noi l'opera compiuta, mentre sarebbe stato desiderabile per una proficua consultazione che la bibliografia fosse presentata in un unico volume. Così com'è, essa ci sembra però ben riuscita e attesta la diligenza di chi l'ha apprestata. Se un appunto si può fare, è di aver diviso la « bibliografia degli studi sul Foscolo » da una « rassegna bibliografica dei testi foscoliani » condotta con un discorso continuato, in cui sono ricordati insieme edizioni di vario carattere e intento, commentate e non commentate, e così vengono ad essere separati dagli « studi » libri che sono, al pari di quelli, contributi critici alla conoscenza del poeta o documento della sua fortuna. Meglio sarebbe stato includere anche quelle edizioni (alcune delle quali corredate di importanti studi introduttivi o commenti) nella bibliografia, numerandole come gli studi. E poichè ho accennato alla numerazione sarebbe stato bene che ogni studio avesse sempre un numero distinto e che il Fr. non avesse talora relegato nella nota che segue la citazione, altri studi del medesimo autore. Ma lodevole è il suo proposito di non limitarsi alla pura indicazione dei titoli degli studi, e di far seguire, se non tutte, parecchie citazioni da una notizia sul loro contenuto e valore con parole sue o con qualche passo di recensori e dalla indicazione delle recensioni più importanti. Abbiamo così una bibliografia ragionata: nè importa se talora il brano prescelto di una recensione non ci sembra il più opportuno, o se altra volta non è esatta la notizia (p. e. l'art. del Brognoligo (n. 113) non tratta tanto delle *Grazie* in genere quanto dell'interpretazione di un passo, anzi di un vocabolo, i « liuti »), o se sono lasciati senza una nota studi ben più importanti di altri, accompagnati invece da un giudizio, come lo studio del De Negri *La logica della necessità e l'estetica della libertà nel F.* (n. 229), che è uno dei lavori più seri sul pensiero foscoliano, o se tra le recensioni sono omesse talora alcune degne di menzione, come la recensione del Russo al vol. del Citanna, uscita su *La nostra scuola* e ristampata col titolo *Critica estetica e schema-*

tismo astratto nel vol. *Problemi di metodo critico* (ed. 1929, pp. 133-142; ed. 1950, pp. 209-218); o infine se qualche espressione può dar luogo ad equivoci come quando, dopo la menzione della mia recensione al Citanna, si legge che « parimenti negative » sono altre ricordate dopo la mia, che, a dire il vero, nonostante riserve e obiezioni, riconosceva l'apporto positivo di quel saggio alla critica foscoliana. Ma sono queste mende pressochè inevitabili in lavori di questa sorta (per non dire che le obiezioni toccano talora una materia opinabile), e pure inevitabili sono certe omissioni, che mi è venuto fatto di rilevare e che qui ricordo non per farne un rimprovero all'autore, ma per collaborare all'opera sua, senza per altro pretendere che questo mio elenco sia completo. Dello studio del Momigliano, pubblicato col nome di Giorgio Flores, sul *Gusto neoclassico* andava pure ricordata l'edizione nel vol. *Cinque saggi*, Firenze, Sansoni, 1945, pubblicata col suo nome; così i due studi del Bigongiari (nn. 82, 83) sono stati raccolti nel vol. *Il senso della lirica italiana*, Firenze, Sansoni, 1952; del Carli è ricordata una « comunicazione » di questo *Giornale* (vol. 127) in risposta alle critiche del Caretti al suo ordinamento delle lettere all'Arese, ma non la più ampia nota pubblicata negli *Atti dei Lincei*, s. VIII, vol. V (1950), pp. 599-605 su questo argomento; fra le edizioni dell'*Ortis* andava ricordata quella dell'« Esame », Milano, 1950, congiuntamente al *Werther*, a cura di V. E. Alfieri, che vi ha premesso una pregevole introduzione; nè avrei dimenticato l'analisi non soltanto metrica dei *Sepolcri*, che si legge nel vol. di Arnaldo Ferriguto, *Poesia e recitazione*, Padova, Cedam, 1934, o le pp. fortemente limitative del valore del F. critico, preteso precursore del De Sanctis, che si leggono nell'art. del Croce, *Il posto del De Sanctis nella storia della critica d'arte*, in *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Bari, 1952, pp. 216 sgg.; o lo studio del Dorini sul *Pensiero politico del Machiavelli e del F.* (nel vol. misc. *U. F. e Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1928), o quello di D. Bianchi, *Studi del F. sul Petrarca* (in *Studi su U. F.*, editi a cura dell'Università di Pavia nel primo centenario della morte del Poeta, Torino, Chiantore, 1927, pp. 451-524); o, con le altre pp. del Farinelli, quelle dei suoi tre voll. sul *Romanticismo latino*, Torino, Bocca, 1927, in cui del F. si fa di frequente menzione, o le pp. sul pensiero foscoliano che si leggono nel vol. del Capone-Braga, *La filosofia francese e italiana del Settecento*, Arezzo, ed. Pagine critiche, s. a., vol. II, pp. 225-228. È sfuggito inoltre al Fr. il mio art. *Foscoliana* I *Un Articolo di Th. Jouffroy sull'« Ortis »*, II *Il Foscolo e i fratelli Schlegel* in *Letterature moderne*, a. I (1950), pp. 460-470: poteva invece tralasciare di far menzione del mio art. sul *Dolce stil nuovo di U. F.* (nella *Cultura*, a. 1927), poichè quelle pp. non sono che un capitolo del mio libro pubblicato l'anno successivo. Inoltre, poichè egli ha ritenuto di includere nella sua bibliografia le mie dispense *Lettura della poesia foscoliana*, Milano, Marzorati, 1949, ammesso quel genere ambiguo di pubblicazioni (le dispense sono o non

sono un libro di dominio pubblico?), non avrebbe dovuto trascurare i due voll. di dispense di Walter Binni: *Svolgimento della poesia foscoliana* I *Storia della critica* II *Dai sonetti alle Grazie*, Genova, Bozzi, 1950, 1951. MARIO FUBINI.

FRANCESCO DE SANCTIS. — *Lettere a Teresa (1856-1857)*, a cura di ALDA CROCE. — Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi edit., 1954, in-8°, pp. XXII-124.

ALDA CROCE. — *Desanctisiana. La poesia «A Corinna» e lettere inedite ad Angelica Bartolommei Palli*. Estratto dal *Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli*, fasc. VIII. — Napoli, 1954, in-8°, pp. 22.

FRANCESCO DE SANCTIS. — *Lettere a Pasquale Villari*, con introduzione e note di FELICE BATTAGLIA. — Torino, Giulio Einaudi edit., 1955, in-8° grande, pp. XVI-84.

In nota a una lettera del De Sanctis a Diomede Marvasi il Croce annunziava, nel 1913!, prossima la pubblicazione delle lettere, «assai belle», alla giovinetta torinese Teresa De Amicis, che per qualche tempo, nel primo anno dell'esilio zurighese, il De Sanctis, come è noto, sperò di fare sua moglie: ce le presenta ora, per concessione degli eredi del grande critico che ne erano stati sino ad oggi gelosi custodi, Alda Croce, in un elegante volumetto ricciardiano, degnamente illustrate da note e da una bella prefazione (1). C'è dato così conoscere da una più diretta testimonianza quell'episodio della vita sentimentale del De Sanctis: che fu ben più di una simpatia di professore per una giovane scolara, o il vagheggiamento di una «sistemazione» matrimoniale, ma, per usare parola a lui cara, un *rêve* dell'esule, a cui egli si abbandonò col candore e il calore di un adolescente, e che si tramutò in passione vera, lasciandogli infine, quando nel viaggio a Torino della primavera del 1857 si rese conto del proprio inganno, un'amarezza profonda, affiorante nelle lettere al De Meis e a Virginia Bosco (2). Non però in queste a Teresa, che han fine

---

(1) Un'inezia: la curatrice corregge, avvertendo che si tratta di una distrazione del De S., un «trentasei» in «trentanove» nel seguente passo: «E quel povero Leopardi, se nel suo cammino avesse incontrato una Teresa, vivrebbe ancora, non sarebbe morto a trentasei anni!». Quale che sia la ragione del *lapsus* desanctisiano, si doveva lasciare il testo come stava, e se mai avvertire in una nota dell'errore. Ancora: non del De Meis, come si legge a p. 117, ma del Marvasi è la lettera sulla gita del De S. a Pinerolo del settembre 1856.

(2) Cfr. specialmente F. DE SANCTIS, *Lettere dall'esilio* (1853-1860) raccolte e annotate da B. Croce, Bari, Laterza, 1938, pp. 119-25.

prima del fatale viaggio (sono venti, comprese due al padre dell'amata e vanno dal 1° luglio 1856 al 4 marzo 1857): ma palese è pure in esse sotto la bonarietà che gli era solita e il tono appropriato alla destinataria, una fanciulla quindicenne!, la qualità e la intensità dell'affetto, parli il De S. della agitazione sua per i troppo lunghi ritardi delle lettere dell'amata o dei timori per il possibile smarrimento delle lettere sue: « Sono inquietissimo... perché le lettere mie a te sono una parte così intima della mia anima che mi spiacerebbe che si smarrissero o capitassero in altre mani... ».

Sorprendiamo movenze e frasi alla *Ortis*, e non per un estrinseco riecheggiamento, bensì per una effettiva consonanza morale e letteraria. « Che brutta domenica è questa, Teresa! L'aria è agghiacciata e immobile; una fitta nebbia mi nasconde il cielo. Quel ghiaccio è dentro il mio cuore, quella nebbia è sulla mia fronte. Perchè non mi hai scritto? Virginia, e anche tu sei stata crudele! e Lia, e Giacinta, e i miei amici, nessuno! »; « Che profondo silenzio! Sembra che la natura sia morta, che tutti gli esseri viventi sieno a un trattto spariti dalla città, e talora mi domando se io sono ben vivo »; « O mia diletta, non ci è albero, non ci è foglia qui, a cui non sia unito qualche mio pensiero, ed il mio pensiero vaga intorno sempre alla stessa cosa ». Un Ortis quarantenne e professore, si deve aggiungere, al quale non vien meno neppure in queste circostanze il senso del limite: se Teresa parlando di suo fratello gli ha scritto puerilmente che il nome le è antipatico (si chiamava Francesco!), dopo amare considerazioni sulla nessuna risonanza che quel nome ha nell'animo di lei — ed essa se ne era scusata confessando: « Fui senza delicatezza, ma non pensavo che fosse il vostro nome », — conclude riconoscendo il proprio torto: « Pensa e ripensa, il torto è mio. Nessuno mi ha mai chiamato Francesco, eccetto la mia famiglia; tutti mi chiamano professore; e questa è la parola a cui tu hai unita la mia persona. Ecco tutto spiegato. È così naturale! ». E così naturale fu pure lo scioglimento dell'idillio, e la condotta di Teresa, fanciullesca insieme ed accorta (ci sembra di intravedere in lei qualche somiglianza con Carlotta piuttosto che con la sua omonima foscoliana) verso chi per lei era stato ed era sempre soltanto il professore.

Ma se la storia è in sé molto semplice, e nemmeno nel De Sanctis sono da cercare complicazioni psicologiche, non si deve dimenticare ascoltandone il piano discorso con la scolara sulle sue letture e i suoi componimenti, sulle compagne e la famiglia, sulla scuola di Torino e la scuola di Zurigo, e le più esplicite e vive parole di affetto, d'inquietudine e di speranza, quale fosse la fonte da cui quell'affetto e quelle illusioni traevano alimento: la « trista sua solitudine » nel nuovo e più doloroso esilio zurighese, e il congiunto senso di inerzia e di torpore, e il bisogno di amare e di essere amato per ritrovare la fiducia in sé stesso e nella vita. Ce lo dicono, a saperle leggere,

le lettere a Teresa (1), ma più chiaramente una pagina nella quale quello stato d'animo è compiutamente descritto e giudicato e che idealmente si congiunge, e ce le illumina, con le lettere all'amata, la pagina di una lettera a Pasquale Villari del 12 luglio 1856, contemporanea quindi alle prime lettere a Teresa.

È certo una delle più belle che ci offrano le importanti lettere al Villari, pubblicate di recente da Felice Battaglia in un altro volumetto assai pregevole esso pure anche per la bella veste editoriale, e merita di essere conosciuto. « Mi chiedi che faccio. Niente: passo i giorni a fantasticare oziosamente, come una ragazza di quindici anni, scontento, arrabbiato senza saper di che, progettando sempre e non concludendo mai. Dentro di me non vi è più niente che mi stimoli a fare qualche cosa, a dare uno scopo alla mia vita. Ho già quarant'anni, credo, ed il mio cuore è sì vuoto che mi spaventa: non ho ambizione, non desiderio di fama o di lode, niuna di quelle passioni, che fanno vivere perché ci danno uno scopo. Ho un bisogno di essere amato, non soddisfatto, rimaso per me un *rêve*: sento che avrei la forza di far qualcosa, se potessi dire: ella lo saprà. Questo ella non esiste per me. Nei miei giovani anni questo ella era mia madre: morta lei, tutto morto; fin da allora cominciò a farsi dentro di me un sepolcro. Allora non compresi tutta la mia sventura; ora io la misuro a sangue freddo, nè trovo in me la forza di supplire alla mia solitudine. Io era nato per vivere tra le pareti domestiche, con accanto una donna amata e i miei amici. E la fortuna ha fatto a dispetto, e si è ostinata a metter la solitudine, dove la mia fantasia sogna sempre sorrisi, carezze, e amore. Talora camminando distratto tendo le braccia come per abbracciar qualcuno, e le ritornano triste al petto. E qui nessuno mi comprende, nessuno mi compatisce: i miei sguardi incerti mi dànno l'aria di un malfattore. I soli momenti beati, che passa il prof. De Sanctis, è di spendere delle ore a contemplare, ad accarezzare due uccelli, ed a divorare con gli sguardi le lettere che gli mandano da Torino tre o quattro giovinette, colle quali egli fanciulleggia a dispetto de' suoi capelli bianchi, senza scopo. Eppure io sento ch'era nato per fare ed essere qualche cosa di meglio: *n'y pensons plus* ».

Allo stesso Villari, al quale aveva nascosto che « ella », contrariamente a quanto affermava, « esisteva », o almeno sperava « esistesse » realmente, il De S. confesserà, scrivendo da Torino pur senza nominare Teresa, il suo grande dolore: « Ho il cuore mortalmente ferito: non posso sopportare la vita; innanzi a me non ci è nessun avvenire, nessuno scopo, e non ho nemmeno la forza di seppellirmi nel mio

(1) Ma tralasciando altre citazioni basterebbe questa della lett. del 21 dic. '56: « Oh amami Teresa; come farei senza il tuo affetto? Credevo chiuso il mio avvenire, e tu mi riapri il cielo, mi ridoni patria, famiglia, mi dai uno scopo alla vita; il mio affetto per te è l'ultima scintilla che parte dal mio povero cuore ».

passato e di evocarlo; mi considero un uomo morto. Perdonami, se ti addoloro; ma un momento di sfogo è per me un gran sollievo. Sto rinchiuso in me a Zurigo; l'unico bene che mi ha fatto Torino è di aver potuto piangere, molto piangere. Eppure, maledetto viaggio! Ho trovato tante cose cangiate, e sospiro di ritornamene ». Forse così apertamente e con tanto abbandono non si sarebbe confidato ad altri, nemmeno al De Meis, consigliere e consolatore dell'amico-maestro anche in questa sua vicenda sentimentale. Perché, e qui è l'interesse di queste lettere, il Villari sembra essere stato in quegli anni il corrispondente, a cui particolarmente caro e più agevole gli era il confidarsi. Altro era il De Meis, amatissimo e venerato, del quale al Villari appunto scriveva in quel tempo: « Caro Villari, Camillo è la più nobile e delicata natura, in cui mi sia incontrato; ho per lui una venerazione; sento orgoglio ch'egli mi onori della sua amicizia. Ed ha un ingegno pari alla modestia, semplicità e bontà dell'animo, virtù eroiche... Debbo a lui tutto. Lascio stare i soccorsi materiali. Ma egli mi ha incoraggiato al lavoro, mi ha dato coscienza di me, mi ha reso a Torino sopportabile la vita. Con lui vicino mi sono sentito capace di far qualche cosa; » altro, il Marvasi, pieno di vita sempre e non mai stanco di rinfacciare, bruscamente anche, al « professore » la sua impraticità, i suoi *rêves*, la perenne distrazione. Il Villari, del quale da Firenze gli era pervenuta l'affettuosa parola nel rifugio calabrese prima e poi, quando da poco vi era giunto, a Torino, era il discepolo ritrovato, il discepolo più giovane e dotato piuttosto che di grande ingegno di un simpatico giovanile calore, diverso da lui, e anche questo non guastava, per indole e per interessi, a lui congiunto dai ricordi della loro Napoli e della scuola indimenticabile ma condotto a vivere in altra città e in altra cerchia da quella in cui egli e gli amici suoi vivevano, operavano come era loro possibile, speravano, si tormentavano — ed anche in questa condizione era un incentivo a un più vario e animato discorso epistolare. « Ho ricevuto due tue gratissime, ed il risponderti ed il parlare di te ad ogn'ora con De Meis e Marvasi, è la parte più bella di questa vita noiosa che qui meno. Tutto è mutato intorno a me, e se ci è cosa che mi risvegli la rimembranza del mio felice passato e spiri un alito di vita nella mia anima stanca, è il trovare alcuni cuori ancor vivi, ancora credenti; e tu, tu sei ben desso. Riveggo il mio Villari dopo tanti anni di lontananza così buono e affettuoso e nobile, come io lo lasciai. Oh, scrivimi, scrivimi sempre, Villari: fa ch'io ti vegga, ch'io ti parli nelle tue lettere... ».

E del Villari vien fuori da queste lettere un ritratto affettuoso e pur veritiero: perché, maestro sempre anche nell'abbandono dell'affetto, il De S. sa scorgere, né dissimula al discepolo il proprio giudizio, il carattere di lui nei pregi e nei limiti: l'« entusiasmo per la virtù », la « soprabbondanza della fantasia », « il cuore » (« A prima lettura [il *Discorso* sul Beccaria] mi ha fatto piangere, perché io

vi ho trovato di più che Beccaria e Verri, il tuo cuore e il tuo dolore, che rende alcune pagine eloquenti, il tutto caldo ed animato »), la « fluidità e limpidità dello scrivere » sono le note che hanno fra tutte particolare risalto, mentre non può sfuggire a proposito dell'articolo sul *Savonarola* del Perrens il rilievo della scarsa forza sintetica, dell'incapacità a cogliere il centro di un problema: « A poco a poco il lavoro mi si è andato rimpicciolendo innanzi e scendendo in osservazioni staccate » (1). Sono questi e altri cenni sparsi nelle lettere desanctisiane elementi utilissimi per delineare la figura dello storico del Savonarola e del Machiavelli: che andranno integrati con quelli che si ricavano dalle lettere di lui al De S., note per le citazioni che se ne leggono nel volume apprestato dal Croce, *Lettere dall'esilio*, il passo, ad esempio, ora a noi più chiaro, perché è la risposta alla pagina zurighese sopra riportata, e che ci lascia vedere, sotto l'« entusiasmo » e il « sentimento », un Villari « positivo » anche in questi argomenti: « Io non credo alle illusioni dell'amore: che non ci dà nel fatto altro che dolori e disinganni... Se dovessi darvi un consiglio di amico, vi direi: prendete moglie. Ma prendetela freddamente, ragionatamente, calcolatamente ».

Ma, s'intende e già si è veduto, più interessante e particolareggiato è il ritratto che nelle sue lettere viene delineando di sé, senza proporselo, lo scrittore, così schietto sempre e semplice nell'effusione dei suoi affetti: un De S. del suo tempo più travagliato, per le difficoltà intrinseche alla condizione di esule e per il tormento dell'animo che ad esse si accompagnava. Ce lo descrive al solito con una punta di scherzo sulla sua distrazione e taciturnità il Marvasi, così come appariva agli amici coi quali si era ricongiunto a Torino, smarrito ancora e quasi attonito per l'angoscia sofferta, nel poscritto di una lettera del « professore » al Villari: « Tre anni di carcere duro e *solitario affatto* lo hanno così stordito che non si può immaginare. Parla pochissimo, assai meno di sei anni fa; è sempre riconcentrato in sé stesso, e non di rado accade che dopo avergli parlato per un buon quarto d'ora ti chiede ingenuamente: 'Dunque cosa hai detto?' ». Ma nel suo intimo ce lo mostrano le parole sue di quella medesima lettera scritta dopo le prime lezioni dantesche, quasi stupito della vita che riprende, di sé stesso che si ritrova, e ritrova le proprie idee, il proprio mondo ed anche un pubblico che lo ascolta — ma non sono gli uditori di un tempo, non è la sua scuola, quella scuola che rispondendo da Cosenza al primo saluto dell'« amatissimo Pasqualino » egli aveva ricordato così accoratamente: « È morta la

(1) Sul Villari, « transfuga dell'idealismo », è sempre da vedere il bel profilo di Luigi Russo, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* (1860-1885), Venezia, La Nuova Italia, 1928, pp. 199 sgg.: il Russo, che pur non conosceva queste lettere, parla di « generico entusiasmo, filantropismo, ottimismo generoso », di « idealismo ingenuo », di « moralista generoso », di « narratore vivace ed eloquente ».

mia scuola, scuola di entusiasmo, di vita, di fede: tutto non è stato che un sogno. Ma io, morto già, sono rimasto immortale ne' vostri pensieri. Ricorderete talora chi vi ha rivelati a voi stessi e vi ha ispirato il sentimento della vostra grandezza ». « Le mie lezioni, scriveva dunque in quella lettera del 22 marzo 1854, sono sopra Dante, vedute da un aspetto nuovo ed alto. Esse hanno fatto non mediocre impressione, e la folla cresce. È tutto il passato della mia intelligenza, dimentico da un pezzo e che ora mi sento rigorgogliare in capo: sono avido di nuovi orizzonti, ma i libri mi mancano, e però ora ricostituisco me stesso. Sono l'uomo di Platone, il mio passato è interrotto da un abisso, da un secolo di dolori, ed ora che ritorno a nascere la vita passata mi sembra un sogno, un lontano fantasma, di cui in ciascuna lezione veggo un lato. Il mio uditorio mi è estrinseco: salvo alcune signore e parecchi emigrati de' nostri, i miei occhi non si fissano sopra alcun volto noto. Ma che importa? Ne' momenti d'ispirazione le nostre anime si uniscono e le stesse corde ci fremono dentro: le differenze spariscono, e noi ci troviamo cittadini dello stesso universo ».

Prevale in questa pagina sul turbamento del redivivo, così come nella lettera cosentina sul senso di una perdita irreparabile che gli faceva scrivere di essere « già morto », una sicura fede, fede là nell'opera compiuta, e fede ora nell'opera a cui attende e a cui sente partecipi, come un giorno i suoi scolari, quegli uditori, o parte di essi almeno, ancora a lui ignoti e fatti dalla comune umanità, dai comuni interessi « cittadini dello stesso universo ». Non sono accenti nuovi questi per i lettori dei *Saggi critici*, sorretti e animati da quella vigorosa fede umana: la quale peraltro se aveva alla fine ragione delle dubbiezze e degli abbattimenti non poteva impedire che egli e prima e dopo quei primi approcci col mondo torinese, non si sentisse più di una volta afferrato e quasi vinto dallo sconforto e bisognoso del soccorso altrui. Ricordiamo quel che scriverà del De Meis, a cui sentiva di « dover tutto »: ma altre parole si leggono in una sua lettera sullo stato suo di quel tempo e sul conforto che ebbe da altra persona gentilissima, la poetessa livornese Angelica Bartolommei Palli. « Io sono poco comunicativo — le scriveva nell'agosto 1855; — e forse Le sarò parso un po' freddo. Signora Angelica, io La ho amata e L'amo con tutta l'anima mia. Mi è sembrato di avere in Lei racquistato mia madre. E non dimenticherò mai che nelle mie sventure Ella è stata la prima persona in Torino, che mi ha fatto animo, che mi ha sostenuto, che mi ha tolto da quel vigliacco abbandono in cui, anima e corpo, io giaceva ». E quest'amicizia per l'anziana signora (era nata nel 1798), ora illustrata con parecchi inediti e varie notizie in un altro fine ed equilibrato articolo di Alda Croce (1) (da cui abbiamo desunto il passo citato), ci attesta essa

(1) Della Bartolommei, che cercò di aiutare il De S. diffondendone la fama anche presso i suoi amici livornesi, leggiamo, fra l'altro, in quest'articolo una let-

pure insieme con la diversa consuetudine con le discepole, l'indole affettiva e affettuosa di lui, quella sua quasi muliebre sensibilità, che pur non escludeva un'intima virile forza.

E importante per altro rispetto, sia come testimonianza del suo sentire, che come documento dell'ambiente in cui gli esuli napoletani si trovarono a vivere, sono le sue reazioni agli ostacoli molteplici da lui incontrati mentre andava cercando di lavorare in maniera conforme alla sua preparazione e alla sua capacità (« Mai non ho sentito così vivamente, come in questo estremo bisogno, che cosa sia il diritto del lavoro »), la diffidenza sua e dei suoi compagni di esilio verso un paese che sentivano culturalmente arretrato e troppo ad essi estraneo (« Qui in fatto di lettere, se è vero quello che mi si dice, si sta ancora in una mezza barbarie, e questo dialetto più francese che italiano non può a meno di turbarmi le orecchie. Ho dato alla Commissione il mio dramma [il *Tasso*], certo che non ne se ne terrà alcun conto, essendo qui il gusto depravato »), i ribaditi giudizi sulla prevalente mediocrità della cultura torinese (« Sto senza libri, mio caro: qui è il Giappone; non vi è orma di vita intellettuale: io mi ci sento impaludare »), sui suoi « personaggi di autorità », il Mamiani (« Ma tu non sai che pedante è il conte Mamiani! »), o, peggio, Felice Romani, il quale aveva dato un parere negativo sul suo *Tasso* (« [Il dramma] non ha avuto qui l'onore della rappresentazione, perchè Felice Romani (nota bene: Felice Romani!) ha giudicato che non è scritto secondo le regole. Ed aver che fare con questi ciabattini della letteratura! »), e sopra tutto su certi persistenti spiriti di reazione, che si eran manifestati pure a suo danno quando gli era stato negato un modesto posto in un collegio genovese a cagione delle idee politiche e filosofiche espresse nei versi de *La prigione*. « Que' versi, commentava scrivendo al Villari, io li nascondeva in carcere per tema non capitassero in mano del commissario: chi l'avrebbe creduto? Ho trovato Napoli in Genova. La bandiera bianca ivi rifulge in tutta la sua maestà orrida: qui si nasconde ipocritamente sotto i tre colori ». Nè soltanto a Genova, chè anche a Torino quei versi erano stati cagione di un'altra (non sappiamo quale) ripulsa. « Qui ci sono delle consorterie ch'io disprezzo, e che

---

tera al Mayer del febbraio '54, importante per la testimonianza che ci offre sulle lezioni torinesi del De S.: « So dall'Orlandini che riceveste i fogli del De Sanctis (i fogli, pensa Alda Croce, del *Manuale* del Rosenkranz di cui riuscì a collocare qualche copia in Toscana); occupatevene ambidue; egli è degno del vero. Giovedì cominciò il corso di letteratura. Ebbe adunanza numerosa: fra gli altri il presidente della Camera, Boncompagni, uomo di molto ingegno. Parlò bene, senza pedanteria e senza paroloni. Narrò la visione del monaco Ildebrando additandola come idea originaria della *Divina Commedia*... ». Quale stima il De S. facesse della Bartolommei, e come per lei, ridotta improvvisamente in grandi strettezze, si adoperasse allora, e poi quando fu ministro, è ampiamente documentato in questo articolo (a pag. 17 per un errore di stampa o per un *lapsus* si legge nella data della lettera del De S. « ottobre 1858 »: sarà da correggere « 1859 »).

ti chiudono tutte le vie. Sono stato proposto professore a Genova ed a Torino, e tutte le volte me l'hanno fatta: il pretesto è stato i miei versi sulla *Prigione*. Oggi non si fa più guerra allo scoperto, ma quando vogliono perdere uno, dicono all'orecchio: è un uomo d'ingegno, ma le sue opinioni... ma i suoi versi... e poi quando t'incontrano, ti sorridono e stringono la mano. Tal sia di loro. Contentiamoci di disprezzarli ». Ma se queste testimonianze sono da tener presenti per rendersi conto di una situazione che non potè essere, s'intende, soltanto idilliaca (il Piemonte non era tutto il Piemonte di Cavour !) (1), si errerebbe isolando dalle lettere desanctisiane queste ed altre consimili espressioni fieramente sdegnose e negative: ché l'impressione prima lasciata in noi da queste pagine private del nostro critico è di una superiore equanimità, di un fondamentale senso di equilibrio e di misura serbato anche in circostanze difficili e dolorose.

Misura nei giudizi su persone e fatti della politica e della letteratura e misura pure nel discorrere di sé medesimo: in quelle stesse lettere severe e sfiduciate per la grettezza di certi uomini e ambienti del paese che lo ospita, si leggono altre parole di tranquilla e sensata fiducia nei destini della patria (« Quanto... a' tempi mi sembra che si accosti il momento, scrive nella già citata lettera del marzo '54, in cui tutte le opinioni che ci scindono, soggiogate dall'eloquenza del fatto, si riuniranno. Tale è la mia fede intorno al principio nazionale: sei savio, e intendi me' ch'io non ragiono »), e sempre, come già si è visto, le confessioni più dolenti sono temperate da note diverse di buon senso e di saggezza. La medesima equanimità, che è poi civiltà e forza morale, egli vorrebbe nei giudizi altrui: se non ha simpatia per il Bonghi e per le sue *Lettere* sulla letteratura italiana e riconosce giuste le osservazioni del Villari su quell'opera, « *crede*, gli scrive, che con un po' d'indulgenza si potrebbe trovare del vero affogato sotto la personalità e la pretensione », né i difetti dell'uomo e della sua mente (« È un po' gonfio di sé, cattivo carattere, animo piccolo, ingegno sottile, cercatore di minuzie ») gli sembrano giustificare gli « assalti furiosi » mossigli per quel suo libro: « È il solito vezzo di noi altri, di inalberarsi e trasformar subito le quistioni in reati di lesa maestà. Così, è venuto in capo a Lamartine di criticare Dante, ed eccoti in mezzo il Prati a fare il villano, e a dirgli: ' Arrossite, signore '. Non so chi sieno costoro che abbiano svillaneggiato il Bonghi; ... Ma io credo che uno possa dir male di Machiavelli e di Leopardi e di Giordani e di Foscolo senza che alcuno abbia il diritto di dirgli: ' Arrossite, signore '. La prima riforma della critica è di renderla civile ».

(1) Come documento di un costume può essere qui ricordato che la Bartolommei, consigliata dal De S. a darsi all'insegnamento privato per sopperire alle sue strettezze, dovette desistere dal proposito, avendola il figlio avvertita « che dando lei lezioni, sarebbe stato costretto a rinunziare alla sua carriera di ufficiale perchè un ufficiale di cavalleria in Piemonte non può appartenere a famiglia che sia nell'insegnamento » (*Desanctisiana*, p. 12).

Ma direi che queste qualità si affermano proprio là dove egli sembra abbandonarsi alla desolata contemplazione del proprio stato e indulgere, descrivendola, alla propria tristezza: si sente nei passi citati e in altri di Torino e di Zurigo e la presenza del male e l'analisi che la mente ne fa dominandolo e giudicandolo, sì che essi ci dan modo di cogliere nell'origine autobiografica e in modi che già preludono a quelli dei *Saggi critici* e dell'*Introduzione* al *Petrarca*, la critica da lui fatta del male romantico, che egli visse così intensamente e seppe superare con la forza del suo intelletto e col vigore di una robusta fede morale. « Noi ci troviamo, egli scrive a proposito delle sofferenze sue e dei compagni di esilio, in una falsa situazione: il mondo c'impedisce ogni azione, ogni segno di vita, e siamo costretti a rimaner chiusi in noi stessi »; e altrove, a proposito della solitudine e del male che in essa trova alimento « Anch'io ho creduto per lungo tempo che starsene chiuso e lavorare fosse il meglio. E non è vero. La mente s'inaridisce, ti sopraggiunge la malinconia e lo scoraggiamento; alterni tra una falsa esaltazione ed un inutile fantasticare; divieni timido, goffo, perdi ogni fidanza in te. Io me ne sono avveduto troppo tardi, e non ci è più rimedio. Mi sforzo talvolta di uscire da questo stato e ci ricado; in me è divenuto malattia cronica. Tu sei ancora giovane e non sei giunto a queste conseguenze, ma forse ci giungerai. Il contatto col mondo ci dà un giusto sentimento del reale, ciò che manca soprattutto a noi napolitani, che viviamo di *rêves* o sdrucciolíamo nell'opposto, c'imbestiamo; ci fa guardare le cose in una maniera larga e comprendere tutt'i caratteri; ci svezza da quel guardare da un occhio solo, da quel disprezzo assoluto che sentiamo per tutto ciò che non è noi. E ci fa un altro bene, accresce i nostri materiali, ci fornisce colori, ci appassiona, ci fa vivere della vita di tutti, senza cancellare la nostra personalità ». Il Battaglia, nella sua *Introduzione* fa giustamente il nome del Leopardi a proposito delle confessioni desanctisiane dei momenti di *rêve*, di *spleen*, di solitudine morale; ma col Leopardi andrebbe fatto per queste lettere il nome di quello che fu l'altro poeta del nostro critico, quasi l'altro polo della sua sensibilità, il Manzoni che egli allora cercava di far conoscere anche di persona alle sue scolare e del cui senso del reale, della misura egli, tanto più manzoniano dei manzoniani di professione, un Bonghi ad esempio, era compenetrato. E le lettere appunto ci mostrano, direi, e nei temi e nei modi, in maniera più immediata che non la sua opera critica, come egli abbia in sé accolto facendone vita propria la lezione dei due grandi poeti del primo Ottocento, la cui esperienza è in certo senso il presupposto e il fondamento della sua critica.

Ma se tutte queste lettere ci pongono innanzi l'*humus* psicologico e autobiografico da cui sono rampollati i *Saggi critici*, ve n'è una, forse la più importante, che più direttamente ci rimanda alla critica desanctisiana, e in particolare ai suoi presupposti teorici, quella

scritta in occasione della fiera disputa accesasi durante un loro incontro a Torino fra l'hegeliano De Meis e il Villari, staccato ormai da quello che era stato il mondo ideale della loro scuola, e che « non si sarebbe aspettato », le parole sono del De Meis, di ritrovare l'amico ancora « tanto indiavolato e invasato dell'hegelismo ». Avevamo sull'episodio le lettere dell'uno e dell'altro al comune maestro e del De S. la risposta al De Meis (1): ci è dato ora con questa lettera non soltanto comprendere meglio alcune espressioni delle altre (vi leggiamo, fra l'altro, il commosso elogio del De Meis, sopra riportato), ma di ascoltare la parola più alta, e in certo senso conclusiva, della discussione, ché, se al De Meis il De Sanctis aveva confessato un certo qual fastidio e sazietà dell'hegelismo (« Non sono mai stato hegeliano *à tout prix*... Che vuoi, sono stanco dell'assoluto, dell'ontologia e dell'*a priori*. Hegel mi ha fatto un gran bene· ma insieme un gran male. Mi ha seccata l'anima... La lettura di Hegel mi sarebbe ora insopportabile. Già sono anni che non lo leggo più »), riafferma discorrendo col Villari la sua convinzione nell'efficacia educativa sulle menti italiane del sistema hegeliano (« Preferisco una dottrina che ha bisogno di forti studi a tutte quelle semiconoscenze che in Italia si decorano col nome di dottrina »), e nello stesso tempo svolge compiutamente la critica della concezione hegeliana dell'arte, come in altre sue pagine ma con accenti nuovi per certi rispetti e suggestivi. Non più un moto sentimentale di fastidio, ma il ragionato ripudio del sistema e nel momento stesso dell'abbandono del sistema la ribadita fedeltà al metodo, palese nella concezione che egli abbozza di cicli storici dell'arte anzi della civiltà tutta. « Secondo me lo sbaglio capitale di Hegel è di prendere per evoluzione dell'umanità quello che non è se non evoluzione di uno de' suoi periodi. Certo ci sono de' tempi, ne' quali il pensiero puro sottentra all'arte, ma l'arte e la religione sono immortali, e vivono contemporaneamente presso popoli più giovani e rinascono dalle ceneri della filosofia. L'arte, la religione, il pensiero puro non sono tre contenuti ma lo stesso contenuto sotto tre forme, che nascono, crescono, periscono per dar luogo all'altra, insino a che il contenuto si esaurisce. Da un nuovo contenuto ripullulano da capo le forme: eternità di contenuto, eternità di forme. Il contenuto non ritorna, progredisce sempre; le forme soggiacciono alla legge di ritorno del Vico. Hegel confonde le due cose e fa finire l'umanità con lui ». Rampolla da questa concezione la critica dell'arte e insieme della vita presente (e piace vedere il De S. dimentico delle sue tristezze infervorarsi nella discussione e proseguire il discorso con un bonario « Perdonami queste chiacchiere e lasciami dire »): « Oggi c'è un contenuto già fracido, ed un altro ancora in fermento: quindi la doppia malattia dell'arte, il luogo comune e l'indeterminato, che si chiama poesia dell'infinito, a torto.

(1) *Lettere dall'esilio*, pp. 166-70.

Pochi però stanno agli estremi. I più non hanno piena coscienza della vita presente, e tengono de' due estremi, con tendenza all'uno e all'altro, ammassando idee di origine contradittoria che si confutano a vicenda. I retrivi hanno molte idee che senza saperlo sono liberali, anche i gesuiti. I liberali sono reazionarii in parecchi punti. Questa confusione oggi chiamasi sintesi; il più grande affastellatore di questo genere è Gioberti, il più stupido è Prati, il più pedante è Massari. Chiedo perdono a Gioberti di averlo messo in questa compagnia, ma è sua colpa. Il nome suo mi ha messo tra' i piedi Massari; non ci pensavo. L'arte non trova oggi un *substratum*, nel quale si riposi; e la sua verità è nell'*umore*, che riproduce questa confusione, sapendo che è una confusione ed innalzandosi al di sopra di essa. L'arte dunque oggi non è moribonda, ma è fermentante, come la società che è in istato di formazione. Hegel perciò non ha ragione nè in generale, né in particolare. L'arte perisce in certi periodi, e rinasce in certi altri, come tutte le forme ».

Si raccolgono e si approfondiscono in questa pagina vigorosa gli spunti di critica alle sopravvivenze del romanticismo nella letteratura e nella vita e si delinea, storicamente fondato e ragionato, l'ideale e di vita e di letteratura che informerà, anzi già andava informando, l'opera desanctisiana: non è qui il concetto direttivo della *Storia* e, abbozzata la trama delle sue pagine conclusive? Non tanto però alla letteratura italiana pensa lo scrittore, là dove parla dell'« umore » espressione dello stato presente, parola ultima dell'ultima fase di un ciclo, quanto, crediamo, a un poeta, lo Heine, che allora gli era assai caro (« Apro Heine, che mi piace tanto, e mi distraggo », leggiamo in una lettera a Teresa), e del quale aveva discorso nel saggio su di un *Giornale di viaggio nella Svizzera*, soffermandosi sull'importanza e il significato storico dell'umorismo dei *Reisebilder* — interpretazione del resto suggerita, oltreché dal pensiero dello Hegel sulla poesia moderna, dallo stesso Heine. La funzione che nel « saggio », e implicitamente in questa lettera, è attribuita all'« umore » del poeta tedesco, sarà nell'ultima pagina della *Storia* riconosciuta come propria del Leopardi e del suo « scetticismo », voce della « dissoluzione » di un mondo, annuncio di un mondo di cui ancora si attende l'avvento: « Il suo scetticismo annunziava la dissoluzione di questo mondo teologico-metafisico, e inaugurava il regno dell'arido vero, del reale. I suoi Canti sono le più profonde e occulte voci di quella transizione laboriosa che si chiamava secolo decimono ». Quel che il De S. non tollera è il compromesso fra il vecchio e il nuovo, la fatale retorica e intrinseca vacuità, che esso porta con sé: il senso e il gusto della misura non diventano moderatismo o compiacenza per tali equivoci, e bene sanno accordarsi con l'amore della chiarezza, chiarezza logica morale artistica, delle posizioni ben definite: « Oggi c'è un mondo già fracido, ed un altro ancora in fermento... Pochi però stanno agli estremi... Questa

confusione oggi chiamasi sintesi; il più grande affastellatore di questo genere è Gioberti, il più stupido è Prati, il più pedante è Massari... ». E questa è la voce, a noi ben nota, del De Sanctis critico ed educatore.

Anche altro è nel volumetto einaudiano, non così importante però come i temi che si son passati in rassegna. Interessante, ad esempio, è la *Appendice* del Battaglia (annotatore diligentissimo ed esauriente di queste lettere) sulle relazioni fra il nostro critico e Matilde Wesendonck, nelle quali si insinuò, egli pensa, forse a ragione, contrariamente a quanto ne scrisse il Croce, una innocente, signorile civetteria da una parte, e dall'altra un'ombra almeno di platonica o petrarchesca commozione: e ve ne sarebbero degli echi in alcune parole vivaci contro « degli sciocchi » (ossia nientemeno che Riccardo Wagner) e in un biglietto scritto qualche anno dopo durante una seduta del Senato alla gentile e colta signora che gli aveva chiesto il ritratto: « Mon portrait! si j'avais osé!... Je suis resté, Madame, aussi timide qu'auparavant. Je vous vois si haut, si haut, qu'il ne m'est pas même venue l'idée de mettre mon portrait devant votre sourire gracieux mais légèrement ironique » — un *rêve* ancora, timido e appena accennato dell'autore del *Saggio sul Petrarca*.

Interessanti sono pure le nuove testimonianze che queste pagine ci offrono sulle vicende della mancata « sistemazione » universitaria del De Sanctis dopo il '59: l'offerta di Pisa (1), e le sue persistenti riluttanze ad accettare quella cattedra, e dopo Pisa Bologna, e poi ancora Torino, che ora più delle altre, scomparsa l'antica diffidenza, lo attraeva e per ragioni affettive e come capitale: « A Torino ho abitato tre anni, ci ho lasciato delle memorie, ed è una grande città, dove per una scuola di letteratura ci è un teatro più vasto ». Non ebbe, come è noto, né Torino, né poi Napoli: troppo più forte lo chiamava, come un dovere, a cui non riteneva lecito sottrarsi, la politica. Alla scuola tornò, si sa, parecchi anni dopo: ma né la sua « seconda scuola », né la « scuola zurighese », né tanto meno la scoletta delle fanciulle torinesi poterono essere quel che era stata la prima scuola, quella scuola, del cui ricordo si alimentò, per così dire, tutta la sua vita, morale e intellettuale, perenne rimpianto e conforto, e che sembra continuarsi nel colloquio di queste lettere col « *suo* carissimo, col *suo* adorato Pasqualino ».

MARIO FUBINI.

---

(1) Sulla cattedra di Pisa cfr. *Lettere dall'esilio*, pp. 313 sgg.: nella lettera al De Meis del 27 febbraio 1860 il Croce che pubblicò queste lettere prima che in volume nella *Critica* nel 1914, sostituì con un x il nome del D'Ancona: « A questa lettera scrittami con insolente familiarità e con aria protettrice dal nostro non so a quale alto posto salito D'Ancona, ho risposto subito ». La lettera del D'Ancona (direttore della *Nazione*) fu comunicata dal De S. al Villari e si legge in questo volumetto (p. 63): il Battaglia altrove scrive che « il De S. non ebbe certo in simpatia il D'Ancona », ma non so se si debba da questa manifestazione di malumore per quella che a lui parve fatuità del giovane letterato, arguire un sentimento durevole di avversione del De S. per il D'Ancona.

CRONACA

* A Ferdinando Neri, nel primo anniversario della morte, colleghi, discepoli, ammiratori e amici hanno dedicato un elegante opuscolo (Torino, Tip. Arti grafiche Varetto, 1955), raccogliendo alcuni discorsi e articoli sul Maestro scomparso, e facendoli seguire dalla bibliografia dei suoi scritti. Non è, ci sembra, soltanto un doveroso atto di omaggio alla sua memoria, ma un ricordo della sua opera e della sua figura che vien fuori nitida e suggestiva dalle pagine di studiosi e scrittori di diversa indole e diversi gusti, quali Lionello Vincenti, Arrigo Cajumi, Giovanni Macchia, Francesco Bernardelli, Pietro Paolo Trompeo, sì che il lettore viene ad avere dinanzi a sé un ritratto compiuto del Maestro, di cui sente in ognuna di queste pagine la presenza viva. Ne siamo grati agli autori di questi scritti, in cui riconosciamo ancora una volta quanto vivace, fecondo, durevole sia l'insegnamento del nostro non mai dimenticato né dimenticabile Direttore.

* Sotto la direzione di Emilio Cecchi e Vittore Branca si è iniziata una nuova serie della collezione in ventiquattresimo della Casa Le Monnier, ideata e attuata con tanto successo da Pietro Pancrazi, con un volumetto del compianto critico — omaggio doveroso a lui nella sede che particolarmente fu sua e insieme affermazione di un proposito di proseguire sulla via da lui segnata. E veramente questo libretto *Della tolleranza*, che con una bella presentazione di P. P. Trompeo su *Pietro Pancrazi moralista* raccoglie articoli dispersi degli anni 1944-'47, di varie considerazioni morali, politiche, letterarie, bene s'inserisce nella collana, trovando il suo posto il Pancrazi, col suo pacato ragionare, con la parola misurata e precisa, col suo amore della ragione e della saviezza, fra gli scrittori che gli furono cari.

* Per celebrare il primo decennale della sua fondazione, il Circolo linguistico fiorentino riunì il 28 e 29 ottobre nella sua sede presso la Facoltà di lettere dell'Università numerosi cultori, oltre che di linguistica, di storia letteraria e di storia dell'arte, di storia della musica e di filosofia, proponendo loro come tema, per un proficuo scambio d'idee, il problema grammaticale dei linguaggi artistici. Illustrò il tema Giovanni Nencioni e riferirono sui vari suoi aspetti i professori Bettini e Diano dell'Università di Padova, il prof. Battisti e l'arch. Ricci di Firenze. Numerosi gl'interventi, tra cui due particolarmente notevoli del Pagliaro. Presiedette il Convegno Bruno Migliorini, e ne riassunse lucidamente i risultati il Devoto.

Porgiamo al Circolo fiorentino i più cordiali auguri per la lieta ricorrenza, compiacendoci vivamente della sua esemplare attività.

* Alla breve notizia già pubblicata sul II Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana che si terrà nell'isola di S. Giorgio a Venezia, aggiungiamo che il Congresso avrà luogo dal 26 al 30 settembre 1956. Da segreteria funge l'Istituto di letteratura italiana dell'Università di Padova, dal quale saranno fornite a chi ne faccia richiesta ulteriori informazioni.

* Il concorso per una cattedra di lettere italiane presso la facoltà di magistero di Salerno ha dato il seguente risultato: 1° Giuseppe Petronio, 2° Gaetano Trombatore, 3° Giorgio Petrocchi.

Il nostro collaboratore Gustavo Vinay, riuscito primo nel recente concorso per una cattedra di letteratura latina medievale, è stato chiamato alla Facoltà di lettere dell'Università di Roma.

Nel recente concorso per una cattedra di storia delle dottrine politiche è riuscito primo il nostro collaboratore Luigi Firpo.

A tutti i nostri vivi rallegramenti.

FRANCESCO PAOLO LUISO

Francesco Paolo Luiso, nato a Bitonto il 5 ottobre 1871, compiuti gli studi secondari nel Ginnasio della sua città e nel Liceo Vescovile di Capua, venne nel 1889 a studiar lettere a Firenze, e fu scolaro — e tale si sentì — soprattutto di Pasquale Villari, di Girolamo Vitelli, di Pio Rajna, di Giorgio Del Vecchio.

Nell'ambiente culturale fiorentino il suo ingegno pronto ed acuto, e la sua passione per la ricerca si svilupparono felicemente con una speciale predilezione per gli studi danteschi e per gli studi umanistici. Tutta la sua produzione ha una caratteristica impronta di originalità di ricerche e di personalità di risultati, che talora non trovarono consenso ma che avrebbero avuto anche maggior riconoscimento, se egli avesse talora perfezionato le sue indagini, sempre bene iniziate.

Quale contributo egli abbia dato, e più poteva dare, alla conoscenza dell'Umanesimo dimostrano il cospicuo lavoro sull'*Epistolario di Lapo da Castiglionchio*, pubblicato nel VII volume degli *Studi Italiani di Filologia classica* del Vitelli (1899), il *Saggio sulla Cronologia di alcune opere del Bruni* (1901), il *Riordinamento dell'Epistolario di Ambrogio Traversari* (1905), e dobbiamo dolerci che l'edizione da lui preparata delle Lettere del Bruni e, in gran parte almeno, stampata, sia andata dispersa con grave danno degli studi, solo attenuato dal fatto che liberalmente il Luiso abbia consentito ad altri studiosi di valersi del materiale da lui raccolto e delle stesse sue illustrazioni.

L'amore del Luiso per le ricerche umanistiche e la chiara visione che egli aveva della molteplice importanza degli studi in questo campo, trovano conferma nella iniziativa da lui presa, editore il Sansoni, di quella *Biblioteca storica del Rinascimento* in cui videro la luce gli studi del Gothein, del Müntz, del Sabbadini, dello Schiaparelli. Fu per il Luiso oltre un decennio di fervida attività, che mirava con sicurezza anche oltre la mèta già attinta.

Non meno tenacemente e consapevolmente lo attrassero gli studi danteschi, di cui i primi saggi risalgono al 1898, e particolarmente le ricerche sui *Commenti antichi alla Commedia* (1903-1909); e si deve a lui se le svalutate *Chiose di Iacopo di Dante*, di cui il Dionisi aveva scritto, quasi dettando legge, « che il codice era bello, ma il commento non valeva un fico », furono oggetto, anche per altri, di nuovi studi, che se non portarono alle conclusioni, che parvero audaci, del Luiso, corressero peraltro una condanna così assoluta.

Se può dirsi che l'attività del Luiso avesse fin qui, per campo di indagini, a base Firenze, non tardò ad aggiungersi per lui la suggestione della città, Lucca, in cui egli visse, insegnò lungamente, si formò una famiglia ed ebbe termine la sua nobile vita.

Non poche e felici ricerche egli compié negli archivi e nelle biblioteche di Lucca, frutto delle quali — per citare gli studi di maggiore importanza — sono *La Leggenda del Volto Santo* (1928) e gli scritti sulla *Biografia di Buonagiunta* (1927) e sui *Mercatanti lucchesi dell'epoca di Dante* (1927-1929), pubblicati nel *Bollettino Storico Lucchese*, di cui fu assiduo ed apprezzato collaboratore.

Da anni — gliene dette incarico Pietro Fedele — si era dedicato alla preparazione della edizione critica del Villani; e che i suoi studi, condotti con la passione e il rigore di metodo che gli erano propri, giungessero già a risultati notevoli, dimostrano gli articoli pubblicati su *Le Edizioni della Cronaca del Villani* (1933) e su *La Biografia di Giovanni* (1938).

Il Villani fu l'ultima sua fatica, e siamo certi che il materiale da lui raccolto e in gran parte elaborato renderà fra non molto possibile la pubblicazione a cura dell'*Istituto Storico Italiano* della Cronaca.

Ai meriti di studioso Francesco Paolo Luiso univa quelli di insegnante. Quantunque avesse la libera docenza in letteratura italiana, non la esercitò, come avrebbe potuto e come era desiderio di molti, né a Firenze né a Pisa, ma tenne con grande prestigio e con grande amore, riconosciuto e ricordato dai suoi studenti, la cattedra di italiano nel Liceo Classico di Lucca, e la lasciò soltanto per limiti di età: anche per questa sua attività la sua memoria resterà sempre viva in quanti lo conobbero e lo apprezzarono.

Passò all'altra vita il 20 marzo del '95.

AUGUSTO MANCINI.

INDICE ALFABETICO

DELLA RASSEGNA, DEL BOLLETTINO E DELLA BIBLIOGRAFIA

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXXII), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata. Per la Bibliografia *vedi l'indice a pagg. 160-164.*

Accame Bobbio A., *Il cristianesimo manzoniano tra storia e poesia*, 267.

Alatri P., *Carducci giacobino, evoluz. dell'ethos politico*, 480.

Allevi F., *Vincenzo Monti*, 467.

Ariosto L., *Orlando Furioso*, ed. L. Caretti, 296.

— *Opere minori*, ed. C. Segre, 296.

Bacchelli R., v. Manzoni A., 267.

Battaglia F., v. De Sanctis.

Bianchi L., *Carducci tra Quinet e Uhland*, 480.

Bigi E., v. Lorenzo de' Medici, 438.

Binni W., v. De Sanctis, 91.

Bognetti G. P., *La genesi dell'Adelchi e del « Discorso » e il pensiero del Manzoni al 1821*, 267.

— *I ministri romani dei Longobardi e un'opinione del Manzoni*, 267.

Boldrini B., *La formazione del pensiero etico storico del Manzoni*, 267.

Bonghi R., *Colloqui col Manzoni*, ed. G. Titta Rosa, 267.

Borletti B., v. D'Annunzio, 103.

Borri G., *Colloqui col Manzoni*, ed. G. Titta Rosa, 267.

Calamandrei P., *Inediti celliniani e altri saggi celliniani*, 307.

Caretti L., v. Ariosto, 296.

Carli P., *Saggi danteschi, e scritti vari*, 290.

— v. Foscolo, 630.

Cellini B., *La vita*, ed. M. Gorra, 307.

Chiappelli F., v. Verga, 95.

Chimenz S. A., *Dante*, 290.

— *Nuova « Lectura Dantis »*, 618.

Ciampini R., *G. P. Vieusseux*, 319.

— v. Tommaseo, 472.

Ciardo M., *Genesi romantica della poesia del Carducci*, 480.

Croce A., *Desanctisiana. La poesia « A Corinna » e lettere inedite*, 638.

— v. De Sanctis, 638.

D'Annunzio G., *Lettere a Barbara Leoni*, ed. B. Borletti e P. P. Trompeo, 103.

Della Volpe G., *Poetica del Cinquecento*, 451.

De Marinis T., *La biblioteca napoletana dei Re d'Aragona*, 431.

De Michelis E., *Saggio su Verga europeo*, 95.

De Sanctis F., *Lettere a Pasquale Villari*, ed. F. Battaglia, 638.

— *Lettere a Teresa*, ed. A. Croce, 638.

— *Letterat. ital. del sec. XIX: Leopardi*, ed. W. Binni, 91.

Fabris C., *Memorie manzoniane*, ed. G. Titta Rosa, 267.

FERRETTI G., *Pietro Giordani sino ai quarant'anni*, 469.
FIGURELLI F., *Sulle prime rime di Dante*, 288.
FILOSA C., *Nuove ricerche e studi su Teofilo Folengo*, 445.
FOSCOLO U., *Epistolario*, vol. IV, ed P. Carli, 630.
FRATTAROLO R., *Bibliografia foscoliana* (1921-'52), 636.

GRABHER C., *Ruzzante*, 449.
GRILLO F., *Tommaso Campanella in America*, 460.
GORRA M., v. Cellini, 307.

JANNACO C., *Studi sulle tragedie alfieriane*, 82.

LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, ed. E. Bigi, 438.
LUGLI V., *Dante e Balzac*, 267.

MACHIAVELLI B., *Libro dei ricordi*, ed. C. Olschki, 72.
MAIER B., *Umanità e stile di B. Cellini*, 315.
— *Svolgimento storico della critica sul Cellini scrittore*, 315.
— *Le « Rime » del Cellini*, 315.
MANZONI A., *Opere*, ed. Bacchelli R., 267.
— *Poesie rifiutate e abbozzi*, ed. I. Sanesi, 85.
MOMIGLIANO A., *Ultimi studi*, 69.

Nuova « Lectura Dantis », ed. Siro A. Chimenz, 618.

OLSCHKI C., v. Machiavelli, 72.

PAGLIARO A., *Saggi di critica semantica*, 64.
PAPARELLI G., *Carducci e il novecento*, 480.
POZZI G. DA LOCARNO, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra del Seicento* (*p. Orchi*), 462.

RIDOLFI R., *Vita di N. Machiavelli*, 442.
RUGANI R., *Il « Ça ira » del Carducci*, 480.

SANESI I., v. Manzoni A., 85.
SANTANGELO G., *Storia della critica verghiana*, 95.
SEGRE C., v. Ariosto, 296.
SOZZI B. T., *Studi sul Tasso*, 74.
— v. Tasso, 457.
SPITZER L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, 426.

TASSO T., *Opere*, ed. B. T. Sozzi, 457.
TITTA ROSA G., v. Bonghi, 267.
— v. Borri, 267.
— v. Tommaseo, 267.
— v. Fabris, 267.
TOMMASEO N., *Colloqui col Manzoni*, ed. G. Titta Rosa, 267.
— *Lettere inedite a E. De Tipaldo*, ed. R. Ciampini, 472.
TROMPEO P. P., v. D'Annunzio, 103.

VERGA G., *Lettere al traduttore*, ed. F. Chiappelli, 95.

INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXXII

ETTORE BONORA, *Struttura e stile del maccheronico folenghiano* (continua) . . . . . *Pag.* 1

MICHELE MESSINA, *Le rime di Francesco Accolti d'Arezzo, umanista e giureconsulto del sec. XV* . . . . . » 173

ETTORE BONORA, *Struttura e stile del maccheronico folenghiano* (continuazione e fine) . . . . . » 234

EMILIO BIGI, *Genesi di un concetto storiografico: « Dolce stil novo »* . . » 333

DOMENICO DE ROBERTIS, *L'epistola del Foscolo al Monti* . . . . » 493

GENNARO BARBARISI, *Introduzione alle versioni omeriche del Foscolo* » 568

VARIETÀ

LANFRANCO CARETTI, *Un frammento inedito di lettera alfieriana* (con riproduzione in tavola f. t.) . . . . . » 57

E. R. VINCENT, *Ugo Foscolo e Margaret Compton* (Con lettere inedite) » 257

FRANCO GAETA, *Un codice inesplorato della « Declamatio » di Lorenzo Valla* (Bibliot. Nazion. di Napoli VII.D.25) . . . . . » 372

GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *La « Tirannide » di Vittorio Alfieri* » 380

LUIGI PESCETTI, *« Epos » e « Lyra » di Giovanni Pascoli* (Con un saggio di lettere inedite) . . . . . » 396

GUIDO BEZZOLA, *Per il testo dell'« Ajace » di Ugo Foscolo* . . . . . » 610

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

FIORENZO FORTI, *Rassegna manzoniana*: A. MANZONI, *Opere*, a cura di RICCARDO BACCHELLI; - BRUNA BOLDRINI, *La formazione del pensiero etico-storico del Manzoni*, con prefazione di G. CALÒ; - GIAN PIETRO BOGNETTI, *I ministri romani dei Longobardi e un'opinione di A. Manzoni*; - ID., *La genesi dell'Adelchi e del « Discorso » e il pensiero storico e politico del Manzoni al 1821*; - N. TOMMASEO, G. BORRI, R. BONGHI, *Colloqui col Manzoni*, seguiti da *Memorie manzoniane di* C. FABRIS, a cura di GIOVANNI TITTA ROSA; - AURELIA ACCAME BOBBIO, *Il cristianesimo manzoniano tra storia e poesia*; - VITTORIO LUGLI, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi* . . . » 267

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANTONINO PAGLIARO, *Saggi di critica semantica* (Natalino Sapegno), p. 64. — ATTILIO MOMIGLIANO, *Ultimi studi* (Ettore Bonora), p. 69. — BERNARDO MACHIAVELLI, *Libro dei ricordi*, a cura di CESARE OLSCHKI (Pier Giorgio Ricci), p. 72. — B. T. SOZZI, *Studi sul Tasso* (Lanfranco Caretti), p. 74. — CARMINE JANNACO, *Studi sulle tragedie alfieriane* (Giuseppe Guido Ferrero), p. 82. — ALESSANDRO MANZONI, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di IRENEO SANESI (Fausto Ghisalberti), p. 85. — FRANCESCO DE SANCTIS, *La letteratura italiana del secolo XIX*, vol. III: *Giacomo Leopardi*, a cura di WALTER BINNI (Emilio Bigi), p. 91. — G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI; - E. DE MICHELIS, *Dostojevskij minore, con un saggio su Verga europeo*; - G. SANTANGELO, *Storia della critica verghiana* (Sergio Antonielli), p. 95. — GABRIELE D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*. Con una « premessa » di BIANCA BORLETTI e una « nota » di P. P. TROMPEO (Franco Anto-

nicelli), p. 103. — FERNANDO FIGURELLI, *Sulle prime rime di Dante* (Domenico De Robertis), p. 288. — PLINIO CARLI, *Saggi danteschi. Ricordi e scritti vari*; - SIRO A. CHIMENZ, *Dante* (Mario Marti), p. 290. — LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di LANFRANCO CARETTI - *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE (Emilio Bigi), p. 296. — BENVENUTO CELLINI, *La vita*, a cura di MARCELLA GORRA; - PIERO CALAMANDREI, *Inediti celliniani: nascita e vicende del «mio bel Cristo» - Benvenuto Cellini, il pittore e il frate - Il totocalcio demografico di Benvenuto Cellini* (Bruno Maier), p. 307. — BRUNO MAIER, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*; - ID., *Svolgimento storico della critica su Benvenuto Cellini scrittore*: I, *Dal Cinquecento a tutto l'Ottocento*; II, *Gli studi celliniani del Novecento*; - ID., *Le «Rime» di Benvenuto Cellini* (Mario Fubini), p. 315. — RAFFAELE CIAMPINI, *Gian Pietro Vieusseux. I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici* (Ettore Bonora), p. 319. — LEO SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Saggi raccolti a cura e con presentazione di ALFREDO SCHIAFFINI (Mario Fubini), p. 426. — TAMMARO DE MARINIS, *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona* (voll. 4) (Alessandro Perosa), p. 431. — LORENZO DE' MEDICI, *Opere scelte*, a cura di EMILIO BIGI (Giorgio Bàrberi Squarotti), p. 438. — ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli* (Pier Giorgio Ricci), p. 442. — CARLO FILOSA, *Nuove ricerche e studi su Teofilo Folengo* (Ettore Bonora), p. 445. — CARLO GRABHER, *Ruzzante* (Sergio Antonielli), p. 449. — GALVANO DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento* (Armando Plebe), p. 451. — T. TASSO, *Opere*, a cura di B. T. SOZZI (Lanfranco Caretti), p. 457. — GRILLO FRANCESCO, *Tommaso Campanella in America. A critical Bibliography and a Profile* (Luigi Firpo), p. 460. — P. GIOVANNI [POZZI] DA LOCARNO, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi* (Cesare Segre), p. 462. — FEBO ALLEVI, *Vincenzo Monti* (Gianfranco Chiodaroli), p. 467. — GIOVANNI FERRETTI, *Pietro Giordani sino ai quarant'anni* (Giuseppe Guido Ferrero), p. 469. — N. TOMMASEO, *Lettere inedite a E. Tipaldo (1834-1835)*, a cura di R. CIAMPINI (Marco Pecoraro), p. 472. — MENOTTI CIARDO, *Genesi romantica della poesia del Carducci*; - PAOLO ALATRI, *Carducci giacobino. L'evoluzione dell'ethos politico*; - LORENZO BIANCHI, *Carducci tra Quinet e Uhland. A proposito delle poesie «Su i campi di Marengo» e «König Karls Meerfahrt»*; - RICCARDO RUGANI, *Il «Ça ira» del Carducci*; - GIOACCHINO PAPARELLI, *Carducci e il novecento. Introduzione allo studio della lingua poetica contemporanea* (Giorgio Bàrberi Squarotti), p. 480. — *Nuova «Lectura Dantis»*, a cura di SIRO A. CHIMENZ (Mario Marti), p. 618. — UGO FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV (1812-1813) a cura di PLINIO CARLI (Giovanni Gambarin), p. 630. — RENZO FRATTAROLO, *Studi foscoliani, Bibliografia della critica* (1921-1952), vol. I, A-F (Mario Fubini), p. 636. — FRANCESCO DE SANCTIS, *Lettere a Teresa (1856-1857)*, a cura di ALDA CROCE; - ALDA CROCE, *Desanctisiana. La poesia «A Corinna» e lettere inedite ad Angelica Bartolommei Palli*; - FRANCESCO DE SANCTIS, *Lettere a Pasquale Villari*, con introduzione e note di FELICE BATTAGLIA (Mario Fubini), p. 638.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli studi sul '400 (1950-1953) (Gianfranco Folena), p. 108.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

I due Codri umanisti nei versi di Francesco Uberti (Adamo Pasini), p. 165. — *Giosuè Carducci e M. T. - Per la Storia del «Ça ira»* (Franco Albertini), p. 487.

CRONACA . . . . . *Pag.* 169, 330, 489, 650

Necrologi: EMILIO LOVARINI (Giuseppe Vidossi), p. 169. — VIRGILIO SALVESTRINI (Luigi Firpo), p. 171. — LUIGI PICCIONI (Mario Fubini), p. 331. — FERDINANDO PASINI (G. V.), p. 491. — FRANCESCO PAOLO LUISO (Augusto Mancini), p. 651.

Mutamenti nella Direzione . . . . . » 172

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1955) (26741)

EDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

ol. CXXXII (fasc. 1°) ANNO LXXII Fasc. 397
1° Trimestre 1955

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - V. PERNICONE - N. SAPEGNO
G. VIDOSSI

1955

CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

Vol. CXXXII. Fasc. 397.

SOMMARIO

ETTORE BONORA, *Struttura e stile del maccheronico folenghiano* (continua) . *Pag.* 1

VARIETÀ

LANFRANCO CARETTI, *Un frammento inedito di lettera alfieriana* (con riproduzione in tav. f. t.) . . . . . » 57

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANTONINO PAGLIARO, *Saggi di critica semantica* (Natalino Sapegno), p. 64. — ATTILIO MOMIGLIANO, *Ultimi studi* (Ettore Bonora), p. 69. — BERNARDO MACHIAVELLI, *Libro dei ricordi*, a cura di CESARE OLSCHKI (Pier Giorgio Ricci), p. 72. — B. T. SOZZI, *Studi sul Tasso* (Lanfranco Caretti), p. 74. — CARMINE JANNACO, *Studi sulle tragedie alfieriane* (Giuseppe Guido Ferrero), p. 82. — ALESSANDRO MANZONI, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di IRENEO SANESI (Fausto Ghisalberti), p. 85. — FRANCESCO DE SANCTIS, *La letteratura italiana del secolo XIX*, vol. III: *Giacomo Leopardi*, a cura di WALTER BINNI (Emilio Bigi), p. 91. — G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI; - E. DE MICHELIS, *Dostojevskij minore, con un saggio su Verga europeo*; - G. SANTANGELO, *Storia della critica verghiana* (Sergio Antonielli), p. 95. — GABRIELE D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*. Con una « premessa » di BIANCA BORLETTI e una « nota » di P. P. TROMPEO (Franco Antonicelli), p. 103.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli studi sul 400' (1950-1953) (Gianfranco Folena), p. 108.

COMUNICAZIONI ed APPUNTI

I due Codri umanisti nei versi di Francesco Uberti (Adamo Pasini), p. 165.

Necrologi: EMILIO LOVARINI (Giuseppe Vidossi), p. 169. — VIRGILIO SALVESTRINI (Luigi Firpo), p. 171.

Mutamenti nella Direzione . . . . . » 172

I volumi per recensione devono essere inviati esclusivamente alla Direzione del *Giornale* presso la Casa editrice Loescher-Chiantore, via Vittorio Amedeo 18, Torino.

Il prezzo d'abbonamento annuale (4 fascicoli) è di L. 2.000 (Italia) e L. 4.000 (estero).

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile:* Mario Fubini.
Stampato con i tipi della Tipografia Vincenzo Bona di Torino.

Casa Ed. LOESCHER-CHIANTORE - Torino, via Vittorio Amedeo 18

SALVATORE BATTAGLIA
VINCENZO PERNICONE

Nuova edizione

LA GRAMMATICA ITALIANA

Il pregio della presente grammatica è soprattutto quello di considerare i valori tradizionali e letterari della struttura linguistica senza mai dimenticare l'intrinseca libertà e vitalità della parola, che s'atteggia secondo l'eredità storica e si uniforma all'uso, ma sa anche rinnovarsi perennemente nell'espressione individuale. Nelle pagine di questa grammatica la lingua italiana risulta quindi analizzata e valutata con criteri del tutto moderni e attuali.

Il valore del volume è accresciuto inoltre da una serie di letture «lessicali», con le quali gli Autori riescono a indicare le vie attraverso cui s'è formato il nostro vocabolario e si sono moltiplicate le parole e i loro significati.

SALVATORE BATTAGLIA
VINCENZO PERNICONE

NOVITÀ
(*In preparazione*)

ANTOLOGIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

ad uso dei Licei.

In quest'opera, in corso di stampa, la cura dei due studiosi s'è principalmente rivolta a rinnovare la scelta dei testi, con una rimeditata lettura dei nostri classici, che ha consentito non solo una più lunga e razionale selezione, ma ha insieme permesso di presentare i testi nella loro più attendibile lezione critica, eliminando inesattezze e infedeltà che ancora si trasmettono da un'antologia all'altra. Le introduzioni agli autori e alle singole opere, redatte con essenziale parsimonia e con la più aggiornata cognizione dei risultati critici, costituiscono una penetrante caratterizzazione dei valori individuali e una giusta messa a punto della loro prospettiva storica. Le note, che non si attardano nè divagano nelle digressioni estetizzanti, sono intese ad agevolare la lettura e la più intima intelligenza della pagina, in modo che gli scolari possano comunicare direttamente con lo scrittore e con i sogni le ambizioni e le malinconie della sua arte.

La responsabilità didattica dei nostri collaboratori e la discrezione del loro gusto critico fanno della presente antologia un'opera nuova ed assai degna della nostra scuola e della nostra cultura.

Casa Editrice LOESCHER-CHIANTORE - Torino

Per il 1955 rinnovate l'abbonamento alle RIVISTE:

GIORNALE STORICO
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI • V. PERNICONE • N. SAPEGNO • G. VIDOSSI

L. 2.600 (Italia) • L. 4.000 (estero) • Pubblicazione trimestrale.

RIVISTA DI FILOLOGIA
E DI
ISTRUZIONE CLASSICA

DIRETTA DA

GAETANO DE SANCTIS e AUGUSTO ROSTAGNI

L. 2.600 (Italia) • L. 4.000 (estero) • Pubblicazione trimestrale.

FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTA DA

SALVATORE BATTAGLIA

L. 2.600 (Italia) • L. 4.000 (estero) • Pubblicazione trimestrale.

I versamenti vanno effettuati sul C. C. P. 2/1368 e indirizzati alla
Casa Editrice LOESCHER-CHIANTORE - Via Vittorio Amedeo 18
:: :: TORINO :: ::

SH 9 AUG 1955

B -7NOV1956